Г. А. НЕДОШИВИН

БЕСЕДЫ О ЖИВОПИСИ

Г. А. НЕДОШИВИН

БЕСЕДЫ О ЖИВОПИСИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ
ГВАРДИЯ»
МОСКВА · 1964

75
Н42

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ПЕРЕРАБОТАННОЕ

Недошивин Герман Александрович
БЕСЕДЫ О ЖИВОПИСИ. М., «Молодая гвардия», 1964.
144 с., с 24 л. илл.

◆

Редактор
Зинаида Костюшина

Оформление художника
Юрия Шаронова

Художественный редактор
Георгий Позин

Технический редактор
Людмила Климова

◆

А109062. Подп. к печ. 8/X 1964 г.
Бум. $60 \times 84^{1}/_{16}$. Печ. л. 9(9)+24 вкл.
Уч.-изд. л. 11,4 (вкл. илл.). Тираж
23 000 экз. Зак. 1317. Цена 51 коп.
Б. З. № 41, 1964 г., п. 11.

◆

Типография «Красное знамя» изд-ва
«Молодая гвардия». Москва, А-30,
Сущевская, 21.

ОГЛАВЛЕНИЕ

КАК СМОТРЕТЬ ЖИВОПИСЬ? 5

●

ОБ ИСКУССТВЕ ВООБЩЕ И О ЖИВОПИСИ В ЧАСТНОСТИ 17

●

ОБ ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ 42

●

О ВИДАХ, ЖАНРАХ И ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ 68

●

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЖИВОПИСИ 113

КАК СМОТРЕТЬ ЖИВОПИСЬ?

Как смотреть живопись? Не правда ли, этот вопрос может показаться странным? Ну как в самом деле надо смотреть картину, написанную художником? Разумеется, глазами. Какие тут должны быть особенные навыки или специальные приемы, если, конечно, художник толком изобразил все, что хотел, а не занимался столь популярными сейчас в буржуазном мире «абстрактными» ухищрениями!

Создания художников-абстракционистов зачастую действительно неизвестно, как смотреть. Бывали же случаи, когда на выставках и в музеях абстрактные картины невзначай вешали «вверх ногами». Но об этом подробнее поговорим после. Что же касается настоящего, правдивого искусства, то, сдается, что тут нет никакой особой премудрости — открой глаза и смотри.

Это, конечно, верно. Ведь всякое настоящее искусство должно быть доступно и понятно каждому. Другое дело, скажем, физика или математика. Здесь, чтобы добраться до сколько-нибудь глубоких знаний, нужно специально изучать предмет, приобрести более или менее сложную совокупность сведений; ясно, что не обойдешься без необходимой подготовки. Это особенность каждой специальной отрасли знаний. Но искусство не таково. Художественные произведения открываются всем и каждому, кто только захочет.

И все же вопрос, нами поставленный, не праздный. Всякая область искусства обладает своими особенностями, с которыми надо освоиться, чтобы получить от художественного произведения как можно больше. Верно, что истинное искусство может в самых «тайных» своих глубинах открыться каждому человеку. Но это совсем не значит, что наслаждение искусством — это пустая забава, не требующая от нас никаких усилий. Есть люди, понимающие доступность искусства наподобие гоголевского Пацюка, которому галушки, окунувшись в сметану, сами скакали в рот. А ленивому казаку оставалось только проглатывать их.

Так вот, художественное произведение не похоже на Пацюковы галушки. Нужна известная тренировка, хотелось бы сказать, известная дисциплина рассудка и чувства, чтобы большое творение большого художника дошло до нас во всем своем богатстве.

Казалось бы, столь же наивен вопрос: как читать художественную литературу? Разумеется, тоже глазами, и притом не так, как читал гоголевский же Петрушка, которого, как известно, пленял самый процесс чтения, а, что называется, с толком. Одно дело, например, читать «Трех мушкетеров» А. Дюма, а другое — «Войну и мир» Л. Толстого. Роман Дюма мы все, наверное, «глотали» с увлечением, торопясь узнать, какие новые приключения выпали на долю д'Артаньяна и трех его верных друзей. Иное с эпопеей Толстого. Тут нас интересует не только то, что́ происходит с героями, фабула романа. Глубокое раскрытие народных судеб, мудрое знание жизни, способность донести до нас тончайшие душевные переживания героев заставляют нас читать «Войну и мир» не торопясь, возвращаясь порою к уже прочитанным страницам, заставляют внимательно «вслушиваться» в речи Наташи Ростовой, следить с напряженным интересом за трудным духовным ростом Пьера Безухова. И чтобы не пропали для нас сокровища великого толстовского мастерства, нам, видимо, надо овладеть *искусством читать*.

Так и для полноценного восприятия живописи надо овладеть *искусством видеть*.

Иногда в наших музеях приходится наблюдать зрителей, по пушкинскому выражению, «ленивых и не любопытных». Попадет такой зритель в Третьяковскую галерею и не столько смотрит, сколько слоняется по залам. Время от времени бросая взгляд на этикетки под картинами, а потом мельком окидывая взором и сами картины, чтобы убедиться, что подпись соответствует изображенному, он бредет дальше, не задерживаясь ни у какой вещи более одной-двух минут. Станет перед «Боярыней Морозовой» Сурикова, убедится — действительно боярыня Морозова; подойдет к репинскому портрету Л. Толстого — в самом деле сидит в кресле Лев Толстой; прочитает на этикетке: Саврасов «Грачи прилетели», поднимет глаза — действительно на голых березах расселись черные птицы; все в порядке — можно идти дальше.

Скоро такому зрителю становится скучно, и он уходит из музея, даже не подозревая о том, как он себя духовно обворовал.

Живопись обладает одним обманчивым свойством в отличие от некоторых других видов искусства.

Чтобы прочесть «Войну и мир», нам надо потратить не один час, театральный спектакль человек смотрит три-четыре часа, кинофильм — полтора. И пока не опустится театральный занавес в последнем действии или не зажжется свет в зале кинотеатра по окончании сеанса, мы не знаем (или по крайней мере предполагается, что не знаем), что произойдет в конце концов с героями, как развернутся изображенные в спектакле или фильме события.

Вольно или невольно мы на более или менее длительный срок погружаемся в мир художественного произведения, им живем, наши мысли и чувства сосредоточены только на нем.

А картина художника? Представим, что мы подошли в Третьяковской галерее к маленькой картине художника П. А. Федотова и прочли подпись: «Сватовство майора».

Перед нами комната в старинном купеческом доме (картина написана в 40-х годах прошлого века), где, будто в театре, разыгрывается сцена, напоминающая нам какую-то комедию А. Н. Островского. В сборе все семейство: дородный купчина старозаветного склада, властная мамаша, жеманная дочка, слуги и приказчики.

Сваха привела в дом «благородного» жениха — разорившегося майора, обладающего, однако, лестным для купеческого достоинства дворянским званием и офицерскими эполетами.

Довольно двух-трех минут, чтобы разглядеть все это, а разглядев, уразуметь ситуацию, тем более что художник сумел показать ее весьма наглядно, со множеством занимательных и красноречивых подробностей купеческого быта.

Что же, может быть, и все, можно двигаться дальше? Ведь в отличие от романа и фильма самую сложную картину можно рассмотреть в основных чертах за очень краткие сроки.

Но тут-то нас и подстерегает опасность. Нам кажется, что мы уже все рассмотрели, все увидели, а на самом деле мы еще даже не переступили порога того мира, с которым хотел познакомить нас художник.

Подождите. Мы пока что удовлетворили только свое любопытство, ну в лучшем случае позабавились. Давайте теперь пристально, шаг за шагом рассмотрим картину, а рассматривая ее, будем вдумываться и вживаться в мир федотовских образов.

В доме переполох. Нам сразу это видно, так как художник на первый план выдвигает фигуры дочери-невесты и матери; обе они в резких, порывистых движениях. Первая стремится убежать в соседнюю комнату, чтобы спрятаться от явившегося свататься майора. Она одета в непривычное для купеческого быта модное открытое платье, жеманно всплескивает руками с оттопыренными мизинчиками, кокетливо склоняет набок тщательно причесанную головку. В волосах, ушах, на шее и запястьях — блестящие драгоценности, выставленные будто напоказ, чтобы офицер сразу увидел, что за невестой он получит немалое приданое.

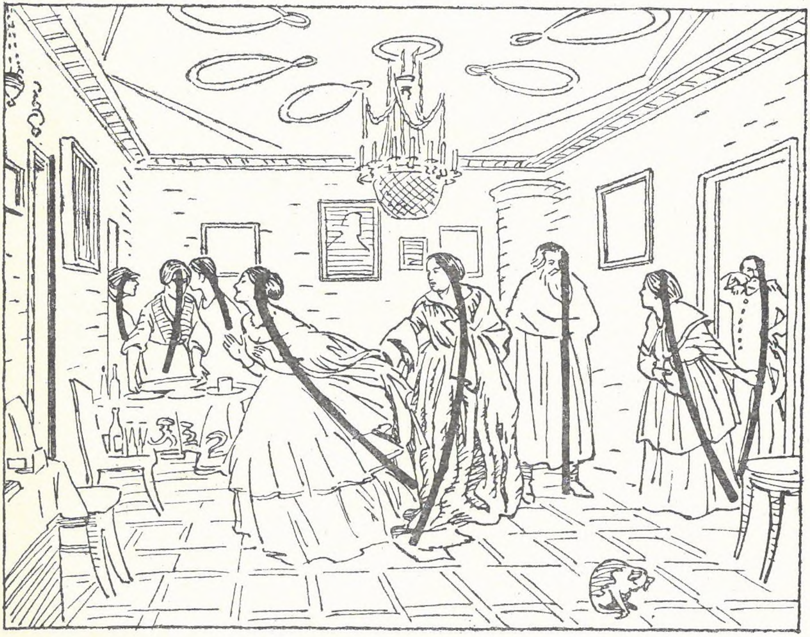
Обратим внимание, как подчеркивает художник разницу в натурах матери и дочери. Движения купчихи уверенны, властны, поступь тяжела, лицо неумно, но, что называется, нравно. Это типичная представительница московского «темного царства».

В тяжелом шелковом платье, падающем массивными складками, она всей своей энергичной фигурой контрастирует легкому силуэту девицы в белом кисейном одеянии. Губы купчихи сложились колечком, как бывает, если человек произносит долгое «у». Мы прямо-таки слышим, как мать невесты громко шипит по адресу своего всполошившегося чада: «У-у-у, ду-у-ура...»

Поодаль, в тени стоит сам купец, торопясь застегнуть непривычный сюртук, надетый для парадного случая. Он взволнован представившейся ему возможностью породниться с дворянином. Не забудем, что тогда российское купечество только еще входило в силу и стремилось всеми правдами и неправдами добиваться для себя всевозможных выгод. Породниться с дворянином, «благородным» — это ли не успех!

Виновник всего переполоха виден нам через открытую справа дверь. Но хоть он и поодаль, мы сразу его замечаем, так как его бравая фигура в парадном мундире, со шпагою рисуется на фоне ярко освещенной стены, как бы вырывающей силуэт офицера из полусумрака правой части картины. Федотов, великолепный знаток тогдашнего армейского быта — он сам долгие годы служил офицером, — с откровенной насмешкой рисует кичливого жениха. Весь облик его почти карикатурен: он стоит подбоченясь и лихим жестом закручивает свой длинный ус. Что привело его сюда, в эту купеческую семью? Любовь к дочери купца? Конечно же, нет. Для него, как и для купца, задуманный брак — только забота о собственной выгоде. Недаром Федотов назвал свою картину «Сватовство майора, или Поправка обстоятельств». Офицер окончательно промотался и рассчитывает «поправить обстоятельства», добравшись до купеческих денег, которые он получит в приданое за невестой.

Слева, на заднем плане, слуги готовят угощение. Стоят бутылки, закуски; кухарка, с любопытством взирая на разыгравшуюся сцену, водружает на стол тяжеловесную кулебяку — излюбленное яство купеческих домов. Двое приказчиков пере-

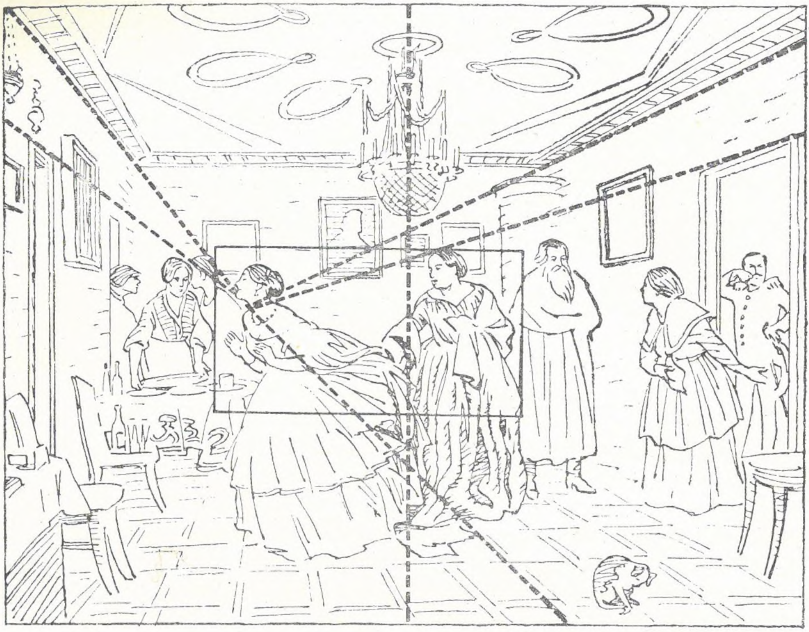


шептываются между собою: на их лицах написано жадное удовольствие посплетничать.

В дверях стоит расторопная сваха, она спешит сообщить о приходе желанного гостя, и, хоть она довольно дородна, ее поспешные движения, быстрые жесты выдают женщину хлопотливую и пронырливую.

Вся сцена внешне очень забавна, и большое удовольствие доставляет ее внимательное разглядывание. Тут и кошка, «намывающая гостей», тут и аляповатая роскошь убранства, прекрасно характеризующая купеческий быт, и большой портрет какого-то архиерея на стене, свидетельствующий о традиционном благочестии.

Картина Федотова удивительно непосредственна. Кажется, будто художник мгновенно схватил случайно увиденную им сцену. Здесь все так живо — каждая фигура, каждый жест, каждый предмет,—что зрителю и в голову не придет, сколько за этой непринужденностью упорной работы, тщательного продумывания, сосредоточенности глаза и руки.



Дело не в том только, с какой тщательностью выписана любая мелочь, с каким искусством переданы и легкое кружево, и переливы плотного шелка, и красное дерево стульев, и тусклое поблескивание бутылок. Работа художника далеко не сводилась к мастерскому копированию зримого облика каждого в отдельности предмета. Федотов великолепно пользуется всеми средствами живописи, чтобы не только воспроизвести натуру, но и с наибольшей наглядностью и выразительностью передать мысль картины.

Посмотрите, как художник фиксирует внимание зрителя на совершающемся «событии». Два самых светлых пятна на картине, естественно, прежде всего бросаются в глаза: это фигура невесты и распахнутая справа дверь, сквозь которую виден жених. Так, еще до того, как мы «прочитали» сюжет картины, наш глаз уже нашел двух главных героев.

Но они, эти герои, вместе с тем и контрастируют друг другу: купеческая дочка — светлая на темном фоне — почти в центре и на переднем плане; майор — темный силуэт на ярко освещенной стене — поодаль, совсем с краю.

Так «завязан» первый «конфликт» — офицер и его предполагаемая невеста. Но сразу же схватываем мы и второй, благо он развертывается прямо на авансцене: мать и дочь. Обе фигуры даны в контрастном движении: сильному, почти падающему рывку девицы противопоставлен резкий, но прочный, устойчивый шаг купчихи. Эти две фигуры вместе образуют как бы две неустойчивые «дуги», раскачивающиеся наподобие коромысла весов, что сразу создает общее ощущение тревоги, переполоха. Оно тем сильнее, что ритм движения обеих центральных фигур в сильно ослабленной форме повторяется в сопоставлении свахи и майора.

Первая как бы «откликается» своей позой на взметнувшийся силуэт невесты; майор еще раз воспроизводит устойчивую позу мамаши. Между обеими группами — мешковато неповоротливый родитель; строго вертикальный силуэт, подле которого еще выразительнее «звучат» обе беспокойно-взбудораженные группы.

В картине вообще много неподвижных вертикалей и горизонталей: косяки дверей, шашки пола, потолок, гравюры на стене, фигуры купца и кухарки с кулебякой слева.

Это неспроста. На фоне этих прямых линий дугообразные линии главных действующих лиц воспринимаются еще более, как обычно говорят, пластично.

Можно много говорить еще о строжайшей слаженности «Сватовства майора». Обратим внимание на то, что художник весьма продуманно располагал своих персонажей относительно основных линий полотна: средней оси, диагоналей и т. д.

Совсем не безразлично, что купчиха сдвинута слегка вправо от центральной оси. Если бы она стояла прямо под люстрой, отмечающей эту ось, ее движение в картине много потеряло бы в своей выразительности. Не случайно также, что и фигура дочки, сильно нарушая симметрию, так далеко отклонена влево. Благодаря этому мы хорошо ощущаем, насколько ее движение порывисто. Вместе с тем Федотов нашел и еще одно средство подвести глаз зрителя к фигуре невесты. Если мы возьмем все линии перспективного построения комнаты: боковых карнизов потолка, уходящих в глубину квадратов паркета, притолоки двери, то увидим, что все они пересекутся (эта точка перспективы называется «точкой схода») приблизительно у правого плеча купеческой дочки.

Это, как кажется, совсем незаметно, но сдвиньте мысленно фигуру невесты немного левее или правее, выше или ниже, и вы сразу нарушите слаженность всей композиции.

В картине Федотова, как мы уже говорили, много смешных подробностей. Это выдает в художнике замечательного наблюдателя и острого насмешника. Его полотно — сатира в красках. Но и юмор Федотова — не только в характерных чертах натуры, а порою в чисто, если можно так выразиться, зрительном остроумии. Посмотрите, например, на стул, что стоит справа, закрывая ступни ног офицера. Неприметный штрих; но, если бы майор «стоял» на земле, он приобрел бы большую солидность, а так он начинает напоминать марионетку в кукольном театре. И этого еще мало: ножки стула выгнулись точь-в-точь как ноги жениха, будто деревяшка-мебель передразнивает нахала и дурака майора.

Чем больше мы вглядываемся в картину, тем больше она нас увлекает. Но чем активнее начинают работать наши разум и чувства, чем острее мы переносимся мысленно в изображенный художником мир, тем четче начинаем ощущать, какая, собственно говоря, происходит здесь подлость. Никакие чистые чувства не свойственны ни одному персонажу картины. Корысть, цинизм, себялюбие, лицемерие, злорадство, грубость — вот чем живет этот совсем не безобидный, как может показаться на первый взгляд, мир. И уж не любопытство, а тревога и негодование закрадываются в сердце зрителя. Мы ощущаем, что картина Федотова — обвинение в адрес «темного царства». Юмор, насмешка, которые мы улавливаем сначала, перерастают в горечь, гнев, нравственное возмущение.

Гоголь говорил, что в его произведениях за видимым миру смехом скрываются невидимые миру слезы. То же и у Федотова, этого Гоголя русской живописи.

Ограничимся пока сказанным. Но довольно и этого, чтобы понять, как важно внимательно и подолгу рассматривать картину, размышлять о ней, переживать ее сердцем. И это далеко не только тогда, когда в картине сложный и подробный рассказ.

Посмотрим на другое произведение русской живописи — портрет трагической актрисы второй половины прошлого века Пелагеи Антиповны Стрепетовой, написанный великим художником И. Е. Репиным.

Здесь почти нечего рассматривать. Художник, будто торопясь, лишь наметил детали одежды; на фоне ничего не изображено; он, что называется, нейтральный. Только лицо написано более тщательно, хотя также широкой, размашистой кистью. Мы сразу охватываем взором облик актрисы: она не очень красива внешне, но черты ее несут на себе печать большого внутреннего душевного обаяния. Скромное платье, распущенные по плечам волосы говорят о том, что Репин писал свою модель в домашней обстановке, хотел раскрыть нам ее, так сказать, с интимной стороны.

И Репин использует все средства живописи для полного воплощения своего замысла.

Внешне Стрепетова недвижна. Струящиеся по плечам распущенные волосы, плавный, даже как бы ленивый силуэт, мягкие на первый взгляд черты лица — все создает ощущение покоя. Но чем более мы вглядываемся в портрет, тем яснее чувствуем, какая тревожная страсть, какая беспокойная мысль пронизывают эту женщину. Темные глубокие глаза смотрят взволнованно, трепещут чуть приоткрытые, будто обметанные губы, каждый мазок, нанесенный Репиным на лицо, ложится неспокойно, изгибается, дрожит, и мы невольно оказываемся захваченными вдохновенным обликом актрисы.

Репин ненавидел всякие нарочитые эффекты. Мощный творческий дух Стрепетовой он передал без какой-либо помпы, без всяких претензий на внешнюю красивость. Он будто говорит зрителю: вот перед тобой женщина простая, обыденная, внешне, казалось бы, неказистая. Вглядись в нее, посмотри, какая сила духа в ней заключена, научись видеть большое и прекрасное во внешне непримечательном.

Вот почему художник не только отказался от изображения Стрепетовой в парадном платье, но с подчеркнутой небрежностью обозначил скромную одежду актрисы: ничто не должно отвлекать зрителя от богатого содержания горящего внутренним огнем лица.

Этой же цели служат и краски картины.

Иногда думают, что для живописца краски только средство передать внешний облик избранной художником натуры. Конечно, художник-реалист всегда пользуется цветом, чтобы воспроизвести зрительно воспринимаемую нами действительность в ее реальном обличии, хотя нередко это делается с определенной, иногда значительной мерой условности. Но дело не только в этом. Когда художник, например, пишет портрет, он сажает модель не в первой попавшейся одежде, а специально ее продумывает и выбирает, как выбирает позу, поворот головы и т. д. Ведь мог же Репин изобразить Стрепетову в светлом бальном платье? Конечно, мог. Посадить ее, допустим, в пышное резное кресло. Попросить ее уложить волосы в прическу, поднять голову выше. Все это было во власти художника. Но Репин делает как раз обратное: черное скромное платье с белым воротником, во-первых, лучше оттеняет лицо; во-вторых, своим глухим цветом подчеркивает пламенеющие оттенки красного тона на лице.

Цвет для живописца, как звук для музыканта, — мощное средство выразительности. Недаром художники любят говорить о звучании цвета. Эту особенность живописи великолепно чувствовал Репин и умел ею пользоваться. Фон в портрете Стрепетовой, как мы уже сказали, нейтральный. Это можно было бы понять так, что он не имеет значения для раскрытия образа изображенного человека. На деле это совсем не так. В фоне «звучат» интенсивные, тревожные красные отблески, которые становятся особенно напряженными, сталкиваясь с контрастными красному цвету зелеными тонами. Та же «борьба» зеленоватых и красноватых отблесков разыгрывается на лице, и это во много раз увеличивает взволнованность образа.

Представьте на минуту, что голова Стрепетовой рисуется на спокойном, гладко написанном голубом фоне. Как «успокоился» бы весь портрет! Широкие трепетно-напряженные мазки зеленых и красных тонов, которыми Репин закрывает фон, великолепно аккомпанируют всему строю образа.

Итак, первое условие, самое простое, — нужно время и внимание, чтобы картина раскрылась зрителю. Конечно же, повторим еще раз, всякое истинное искусство доступно любому человеку. Но это совсем не значит, что восприятие искусства не требует затраты определенной умственной и душевной работы, определенной культуры понимания языка живописи. Мысль и чувство зрителя должны быть собранны, целенаправленны, сосредоточены на художественном произведении.

Только если содержание художественного произведения незначительно, оно и от нас не требует сколько-нибудь серьезных духовных усилий. Для восприятия же больших творений искусства нельзя скупиться. Настоящее искусство щедро одарит нас, обогатит наш разум и сердце, но для этого надо самому сосредоточиться, отдать себя во власть художника, не побояться погрузить себя в мир высоких мыслей и сильных чувств. За счастье обогатиться истинным художеством надо платить настоящими, крупными переживаниями, энергичной работой разума. Тут нельзя пробавляться ленивым и мелочным интересом, пустяковыми, мимолетными чувствами.

Выражаясь образно, затратив для искусства лишь гроши из своего собственного духовного богатства, вы и от искусства получите грошовую духовную пищу. А в нем ведь настоящие богатства! Надо только уметь ими воспользоваться.

Бывает так, что, взглянув на полотно художника, вы сразу заинтересовались чем-либо: занятным сюжетом либо выразительными персонажами. Но бывает и так, что внешне картина не привлекает. Не торопитесь с суждением, постойте, подумайте, вглядитесь, и очень может быть, что через какое-то время вы почувствуете, как перед вами начнет раскрываться большой и радостный мир, и в вас загорится огонь того вдохновения, без которого нельзя не только создавать картины, но и по-настоящему их воспринимать. Ибо состояние переживания художественного произведения — тоже своеобразное вдохновение, а потому-то и требует оно от нас щедрости ума и чувства.

Таким образом, путь к настоящему художественному переживанию лежит через спокойное и внимательное «вхождение» в произведение искусства.

И второе требование — надо научиться не только слушать, но и понимать безмолвный язык живописи.

Всякое значительное произведение живописного искусства есть плод большой и многосложной работы художника. В таком произведении нет ничего случайного, ненужного и не выношенного мастером. Художник должен выбрать определенный предмет для изображения — будь то кусок природы, как в пейзаже, облик конкретного человека, как в портрете, какое-то событие в жизни людей, как в бытовой или исторической картине, и т. д. Он должен продумать самый способ изображения: какой момент события запечатлеть, как наиболее выгодно изобразить портретируемого, какую точку зрения выбрать для данного пейзажа. Далее, он должен все необходимое достаточно наглядно и убедительно выразить. Здесь играет роль все: размер и формат картины; способ расположения отдельных элементов произведения на полотне—так называемая композиция; рисунок, с помощью которого обозначается форма изображенных предметов, их расположение в пространстве; ритм, цвет и еще многое другое. Все это вместе составляет *выразительные средства* живописи. О них мы подробно будем говорить дальше. Сейчас же для нас достаточно подчеркнуть, что только через совокупность всех этих средств раскрывает художник свою идею, содержание своего произведения. Поэтому, если мы хотим по-настоящему проникнуть в создание живописца, мы должны разобраться во всех этих средствах, уметь различать их.

Это не значит, что мы приобретаем профессиональные знания в области живописи. Да это и не наша цель. Но всякий, кто хочет, чтобы ему было вполне доступно живописное искусство, должен усвоить себе его язык живописи.

Вот почему не так празден вопрос — как смотреть живопись? — который мы задали в начале этой главы. Мы и попытаемся в дальнейшем помочь нашим читателям овладеть своеобразным «искусством» смотреть произведения живописи.

Но прежде нужно немного задержаться на некоторых общих вопросах искусства в целом и живописи в частности.

ОБ ИСКУССТВЕ ВООБЩЕ И О ЖИВОПИСИ В ЧАСТНОСТИ

В жизни каждого из нас искусство занимает более или менее значительное место. В нашей стране благодаря успехам строительства коммунизма и общему росту культуры искусство стало безраздельно принадлежать миллионам простых людей, народу, о чем как о важнейшей задаче говорил В. И. Ленин еще в самые первые годы революции.

«Главная линия в развитии литературы и искусства, — записано в Программе нашей партии, — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед».

Партия придает искусству очень большое значение в нашей сегодняшней жизни, в нашей борьбе за коммунизм. Все важнее становится роль духовной культуры советского народа. Развивать духовную культуру человека — значит способствовать его внутреннему, интеллектуальному и эмоциональному росту, воспитанию, так сказать, оттачиванию его ума и чувства. Искусству принадлежит здесь почетное место.

В предыдущей главе мы задавали вопрос: как смотреть живопись? Но прежде надо было бы ответить на другой вопрос: надо ли ее вообще смотреть? Для чего это нужно?

Среди молодежи идут оживленные споры: а нужно ли нам теперь вообще искусство? Не устарело ли оно? Не слишком ли «старомодное» занятие — читать стихи, слушать в концертах симфонии, рассматривать в музеях картины? В наш век головокружительных триумфов науки и техники, в век атомной энергии, космических полетов, кибернетики не полезнее ли человеку отдавать свои творческие силы физике, математике, инженерному конструированию, этим «современным» областям деятельности?

Уж в лучшем случае можно понять такие, связанные с техникой и интенсивными темпами жизни виды искусства, как кино, радио и телевидение, короткий рассказ или очерк в журнале с фотографиями и т. д. Но вообще-то, по-честному сказать, всякое художество — ветхий хлам, которым забавлялись наши «предки» и интересоваться которым нам как-то некогда да и не к лицу, что ли.

Примерно такие рассуждения приходится время от времени слышать и совсем не только от новомодных стиляг, но и от некоторых серьезных и содержательных молодых людей.

Может, и вправду искусство «устарело» и сегодня программирование электронно-счетных устройств важнее слагания рифмованных строк в стихи?

Наверное, ошибка в постановке вопроса: или — или... И чтобы понять, «актуально» ли сегодня творить искусство и им наслаждаться, следует представить себе, какой надобности отвечает искусство, художественное творчество в нашей жизни и претендует ли оно вообще занять место физики или кибернетики, научного творчества. Может быть, между ними вполне возможен род «мирного сосуществования»? А может быть, и больше — они друг другу надежные помощники?

Во всяком случае, искусство пока что продолжает здравствовать и завоевывает сердца все большего числа людей, и «упразднителям» его не худо напомнить лукаво-ироническую строфу Маяковского:

Нами
лирика
в штыки
неоднократно атакована,
ищем речи
точной
и нагой.
Но поэзия —
пресволочнейшая штуковина:
существует —
и не в зуб ногой.

Итак, почему же она все-таки существует, эта «пресволочнейшая штуковина» — искусство?

Все мы более или менее постоянно читаем художественную литературу, прозу и стихи, еще регулярнее ходим в кино, подчас играем на каком-нибудь музыкальном инструменте и, уж во всяком случае, поем и тем более слушаем музыку по радио или в опере и концерте. Мы ходим в театры или смотрим фильмы и спектакли по телевидению, бываем на выставках или знакомимся с произведениями живописи и скульптуры по репродукциям в журналах и книгах. Многие из нас танцуют. Все это разные формы удовлетворения нашей потребности в искусстве, или, как говорят шире, нашей эстетической потребности.

Но этого мало. Художественное чувство удовлетворяется и иными способами, которых мы часто попросту и не замечаем. Ведь архитектура тоже искусство; а мы и живем, и работаем, и отдыхаем в зданиях, порою отличающихся высокой художественностью. А быт? Над узором ткани, из которой сшито платье, потрудился художник, художник расписал орнаментом чашку, из которой мы пьем чай, сделал эскиз вазы, в которую мы ставим цветы. Масса предметов, окружающих нас в повседневной жизни, зачастую несет на себе печать художественности.

На наших глазах значительно расширяется поприще деятельности художника. Он участвует в проектировании не только предметов прикладного искусства, но и множества других вещей: от заводских станков до пишущих машинок, от автомобилей до холодильников, от железнодорожных вагонов до модных туфелек, которые к области художества никак не причисляются.

Это расширение «эстетической сферы», нас окружающей, — характернейшее для современности явление. В нем, в частности, воплощается указание Программы КПСС о том, что «художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека».

Эта широкая область, получившая название «технической эстетики», составляет важный раздел применения художественного труда, хотя она, само собою разумеется, не устраняет необходимости искусства в собственном смысле слова: живописи, графики, скульптуры.

Таким образом, мы связаны с миром искусства и более — с миром эстетического — тысячью нитей. Оно органически, каждый день и буквально каждый час вплетается в нашу жизнь.

И так было на протяжении всей истории человечества. Пусть в условиях эксплуатации трудящийся, отягощенный нуждой и обремененный тяжким трудом, не мог пользоваться благами искусства так, как это свободно делает советский человек. Но и в нем всегда жила потребность в искусстве, и он находил способы, насколько это позволяли условия, наслаждаться искусством. Крепостной русский крестьянин времен Пушкина не мог читать великого поэта, он никогда не слыхал музыки Глинки, не смел и мечтать переступить порог пышного императорского театра, не видал картин Кипренского и Брюллова. Но он сам создавал великое художество — народную песню, сказку и былину, орнамент, архитектуру. Потребность народа в искусстве не могли заглушить самая зверская эксплуатация, самая отчаянная нищета и темнота.

Искусство родилось вместе с человеком и сопровождает человеческое общество на всем протяжении его исторического пути. Люди каменного века, вооруженные грубыми орудиями, почти беззащитные перед лицом суровой природы, ведшие отчаянную борьбу за свое существование, уже знали искусство. Археологи обнаружили на стенах пещер замечательные рисунки людей каменного века, в которых с поразительной меткостью и выразительностью были изображены животные — разъяренные вепри и мирно пасущиеся олени, раненые бизоны и грузные мамонты. Тогда уже, как предполагают ученые, родилась музыка и пляска, существовали примитивные игры — представления, наивные зачатки будущего театрального искусства; из уст в уста передавались песни, сказки и легенды.

Видимо, какие-то глубокие причины вызвали к жизни искусство, видимо, какая-то непререкаемая нужда заставляла людей всегда и везде обращаться к художественному творчеству.

Искусство никогда не было пустой забавой, легким развлечением. Когда в силу тех или иных исторических причин оно вступало на этот путь, превращаясь в игрушку класса тунеядцев, оно чахло, вырождалось. Но это — отклонения от столбовой дороги большой культуры. А в целом искусство всегда было насущной потребностью, без него буквально невозможна подлинно человеческая жизнь.

Почему это так? Не преувеличиваем ли мы значение искусства в жизни людей? Что нельзя жить без пищи и питья, без жилища, укрывающего от стужи и непогоды, без какой-то одежды и т. д. — это ясно. Но почему, спрашивается, нельзя более или менее сносно прожить без искусства? Ведь если я не буду есть и пить, я попросту умру, а если я не буду ходить в кино или слушать музыку, это никак не грозит моему здоровью.

Конечно, если иметь в виду только сохранение физического здоровья. Да и то нормальный человек захиреет, если никак не питать его мозг, как бы благополучно ни было при этом его чисто материальное благосостояние. В том-то и дело, что человек, начисто лишенный возможности пользоваться благами искусства, окажется перед угрозой катастрофического духовного оскудения.

Мы обычно не очень задумываемся о том, чем, какими богатствами наделяет нас искусство, в какой мере оно формирует нашу личность.

Когда речь заходит о материальной стороне жизни, нетрудно убедиться в преимуществах культуры. Перенесемся на двести, всего только на двести лет назад. Представим себе, что мы можем воспользоваться всеми благами тогдашней цивилизации, а это в ту пору было доступно весьма немногим. И все же! Чтобы попасть из Москвы в Хабаровск, надо было несколько месяцев трястись в неудобной колымаге, а сейчас на это мы затрачиваем несколько часов на «ТУ-104»; семь суток путешествия в поезде уже кажутся нам слишком долгими. Электричество для нас самое элементарное и привычное удобство, а тогда не было даже керосиновой лампы, восковые свечи горели лишь во дворцах, в зажиточных домах коптили свечи сальные, а в курных крестьянских избах чадили лучины.

Насколько мы были бы беднее в XVIII веке! Не было тогда на свете ни поездов, ни машин, ни электричества, ни стальных перьев, ни даже спичек. Дистанция в материальной культуре крайне разительна.

Ну, а в культуре духовной? Вообразите себя на месте человека XVIII века, и притом самого образованного. Представьте, что вы никогда не читали (их просто не было еще на свете!) ни Пушкина, ни Гоголя, ни Толстого, ни Чехова, ни Маяковского, ни Горького, ни Шолохова. Вы никогда не слыхали музыки Глинки и Чайковского (их тоже еще не было!), не могли видеть ни суриковской «Боярыни Морозовой», ни репинских «Бурлаков», никогда не были в кино. Представьте себе это, и вы, наверное, сразу ощутите, как поразительно изменится ваш духовный мир, сколько привычных с детства образов и представлений исчезнет из вашего сознания, как даже язык ваш станет таким тяжеловесным и неповоротливым, что с его помощью трудно будет даже спорить о преимуществах кибернетики перед поэзией.

Короче говоря, личность каждого из нас сформирована не без существенного воздействия искусства в разных его видах.

Замечательный русский революционер и глубокий мыслитель Н. Г. Чернышевский назвал искусство «учебником жизни». Действительно, художественные произведения обладают способностью «учить» нас лучше и глубже понимать окружающий мир, самих себя, влияют определенным образом на наши мысли и чувства. В этом и заключается их важное общественное значение.

Настоящее искусство всегда и во все времена было могущественной духовной силой, средством осмысления окружающей нас жизни и самих себя, средством воспитания человеческой души и в конечном счете прямым и активным орудием общественной борьбы.

Конечно, это касается только настоящего, как говорят, *большого* искусства. А его-то нам и надо прежде всего научиться понимать.

Но какого рода знаний можем мы требовать от искусства, какие мысли и чувства оно способно в нас возбуждать?

Читая роман Л. Н. Толстого «Война и мир», мы очень многое узнаем о России эпохи Отечественной войны 1812 года. «Как закалялась сталь» Н. Островского или «Разгром» А. Фадеева позволяют нам ближе познакомиться с героическими событиями и смелыми борцами за свободу времен гражданской войны. Искусство кино дает нам возможность узнать о жизни разных народов и стран, в которых нам никогда не приходилось бывать. Рассматривая «Боярыню Морозову» Сурикова, мы нагляднее представим себе событие русской истории XVII века, а «Три богатыря» В. Васнецова позволят воочию увидеть, как могли выглядеть знакомые нам по былинам витязи Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович.

Может ли искусство давать нам специальные научные знания? Конечно, и каждый вспомнит множество примеров такого рода. Научно-фантастические романы Жюля Верна или Уэллса, разумеется, относятся к области художественной литературы. Но в них содержится немало научных сведений; многие предположения этих писателей только в наши дни начинают технически реализоваться на практике.

В аудиториях и кабинетах географического факультета в новом здании Московского университета висят специально написанные советскими живописцами пейзажи, воспроизводящие характерный облик различных природных зон нашей Родины — от тундры до субтропиков. Здесь произведения искусства служат прежде всего учебными пособиями при изучении географии.

Но ведь подобные и нередко более документально-точные и многосторонние знания мы можем приобрести другим путем. Для *точных* научных сведений искусство далеко не всегда самый надежный источник. Художнику, как известно, отнюдь не возбраняется *вымысел*. Для научного же сочинения нет худшего порицания, как сказать, что это фантазия.

Вы, конечно, основательнее изучите русскую природу по книгам, посвященным географии, ботанике, зоологии, чем по пейзажам Шишкина, Саврасова, Левитана, Ромадина или Нисского.

О войне 1812 года можно прочесть хорошую научную книгу, например, работу советского историка Е. Тарле «Нашествие Наполеона в Россию». Из нее мы почерпнем куда больше фактических данных, чем из «Войны и мира». В любом большом историческом музее мы найдем совсем такие же кольчуги, мечи, шлемы, конские уборы, какие изображены на картине Васнецова.

Таким образом, наука может дать нам гораздо более систематические, солидные и специальные знания, чем искусство, каким бы драгоценным подспорьем ни было последнее в приобретении фактических сведений о множестве вещей и событий прошлого и настоящего.

Искусство не способно подменить собою науку.

Но ведь и искусство тоже нельзя заменить наукой, как бы ни была она точна, глубока и всеобъемлюща. Дело в том, что между знаниями, которые дает наука, и знаниями, которые дает искусство, есть немаловажная разница. И наука и искусство равно служат человеческому обществу, помогая нам осмысливать, или, как говорят, познавать, окружающую нас действительность. Но делают они это по-разному. Попробуем разобраться в этом.

Каждый из нас лишь в сравнительно небольшой степени приобретает знания путем личных наблюдений, собственным жизненным опытом. Мы не можем по-настоящему жить и работать, если не усвоим себе множества знаний, которые приобрели другие люди, те, кто жил до нас, или наши современники.

Мы знаем, например, что в тропиках климат жаркий, хоть никогда сами не были ни в Индии, ни в пустыне Сахаре. Мы знаем, что некогда существовал в России феодальный строй; однако никому из нас непосредственно не приходилось наблюдать крепостничества. Нам известно из курса физики, что атом состоит из ядра и электронов, но огромное большинство из нас не участвовало в доказывающих это экспериментах и расчетах, не говоря о том, что никому из нас не принадлежит честь этого научного открытия.

Науки в первую очередь снабжают нас массой сведений и знаний, которых мы лично не добывали, а в большинстве случаев не могли бы и сами проверить.

При этом наука обрабатывает накопленные знания, приводя их в систему, обобщая, формулируя выводы и законы. Наука предлагает нам систему фактов, конечно подкрепляя ее конкретным материалом, выводит теоремы, конечно обосновывая их доказательствами, умозаключает, конечно аргументируя наблюдениями. Можно сказать, что наука доносит до людей накопленные человечеством знания в отвлеченной форме *понятий*.

Не то в искусстве, где действительность как бы оживает перед нами, встает в нашем воображении или перед нашими глазами, как живая картина жизни. Искусство не удовлетворяется готовыми выводами, отвлеченными от пестрого многообразия богатой случайностями действительности. Оно не просто позволяет нам усвоить ту или иную истину, оно помогает нам пережить какой-то факт, событие или явление так, будто бы мы и в самом деле настоящие участники происходящего.

Это одна из важнейших особенностей, одно из могучих средств воздействия искусства. Оно представляет нам жизнь наглядно, осязаемо, как говорят, в *художественных образах*.

Герцен говорил о роли художественной литературы: «Чтением человек переживает века не так, как в науке, где он берет последний очищенный труд, а как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги».

Это относится к любому из искусств. Художник как бы берет нас в «попутчики» своих наблюдений, пережитой жизни, своих размышлений, волнений, поисков путей, горьких поражений и радостных побед.

Тот, кто видел фильм «Чапаев», никогда, конечно, не забудет сцены «психической атаки» белогвардейцев-каппелевцев. Сидя в кинотеатре, мы чувствовали себя в окопе рядом с пулеметчицей Анкой; мы волновались так, будто и в самом деле на нас двигалась такая грозная поначалу, стройная колонна врагов в зловещих мундирах. И мы ликовали вместе с чапаевцами когда под метким огнем наших бойцов белогвардейцы смешались и обратились в позорное бегство.

В этом поистине волшебная власть настоящего искусства. И чем ярче, взволнованнее, правдивее показывает нам действительность художник, тем легче нам *пережить* произведение, тем более способно обогащать нас искусство.

Вот почему и необходимы искусству образность, живые, яркие картины действительности. Искусство дает нам возможность непосредственного общения с жизнью; мы как бы вовлекаемся в нее, становимся ее соучастниками и, *сопереживая* образ художника, открываем для себя чудесную возможность жить тысячью жизней, безмерно расширяя рамки своего по необходимости скромного личного опыта. Искусством человек приобщается к жизни человечества так, как если бы он сам мог биться под стенами Трои вместе с героями древнегреческой «Илиады», мучиться раздумьями вместе с Гамлетом, вместе с шиллеровским Карлом Моором восстать против жестокостей тирании, защищать отчизну вместе с Тарасом Бульбой и «беречь честь смолоду» с Гриневым из пушкинской «Капитанской дочки», бороться за свою человеческую душу с Анной Карениной, с Егором Булычовым бунтовать против гнусного мира цинического стяжательства и вместе с Фурмановым сопровождать Чапаева в боях за власть Советов. Вот какой безграничный размах имеет волшебство искусства!

Какое это большое счастье — иметь возможность видеть мир зоркими глазами больших живописцев! Я могу созерцать человеческую красоту, как Рафаэль и Микеланджело, вглядываться в умное, жестокое, хитрое, подернутое тайной тревогой лицо папы Иннокентия, как Веласкес, размышлять о важных событиях русского прошлого вместе с Репиным и Суриковым, любоваться природой с Саврасовым и Левитаном.

Только человек самодовольный и ограниченный полагает, что он все знает, понимает лучше всех и не нуждается ни в чьей помощи, чтобы разобраться в окружающем. Искусство для такого человека, лишенного большого чутья общественности, серьезного знания жизни, в лучшем случае подсобное средство для подтверждения его мнений. Недаром он так безапелляционен в суждениях об искусстве и так негодует, когда находит у кого-либо из художников малейшее отступление от того, что он знает и что не требует от него никаких усилий ума и чувства. Ведь только себялюбец считает ниже своего достоинства учиться у искусства чему-нибудь новому.

Но возникает тогда вопрос: не есть ли искусство лишь «заменитель» нашего личного опыта и не следует ли нам прибегать к его произведениям лишь в том случае, если мы не можем в самой жизни, собственными глазами что-либо увидеть, на собственном опыте пережить?

Допустим, мы живем в средней полосе Российской республики и никуда пока что из нее не выезжали. Конечно, нам очень интересно в таком случае посмотреть на картины художников, правдиво изображающих природу тех мест, в которых нам не доведось бывать, — ну, например, итальянские пейзажи Александра Иванова, крымские — Ф. Васильева, виды нашего севера — К. Коровина, индийские картины советского живописца С. Чуйкова и т. д.

Ну, а зачем нам тогда пейзажи Саврасова, Левитана, Ромадина, изображающие природу, нам хорошо известную по множеству личных впечатлений? Не окажутся ли они для нас, так сказать, «лишними»?

Зачем нам любоваться «Мартом» Левитана, если мы сами видели нечто подобное много раз?

Но ведь все дело в том, что в картине мартовский солнечный день увидел большой и тонкий художник. И зритель будет глубоко благодарен мастеру за то, что он помог ему, зрителю, так богато и трепетно пережить первое пробуждение весны, когда снег еще лежит повсюду тяжелыми сугробами, но солнце начинает сиять совсем ярко и не по-зимнему радостно, а деревья будто настораживаются, готовясь очнуться от зимней дремоты.

И хотя собственные впечатления человека от природы всегда особенно остры и захватывающи, но мы понимаем, что это не только не делает пейзажи больших художников для нас ненужными, но, наоборот, чем больше любит человек природу, чем тоньше он ее чувствует, тем больше развивается в нем потребность видеть эту же самую природу увиденной острым глазом и пережитой чутким сердцем крупного мастера.

Происходит это потому, что искусство не просто копия жизни, не протокольно-верная ее иллюзия. Конечно, каждого из нас привлекает живость изображения, его правдоподобие. Часто как раз благодаря этой живости искусство позволяет человеку «пережить» изображенную художником действительность так, как если бы он был непосредственно свидетелем происходящего. Но эта наглядность — средство искусства, но не его цель.

Искусство художника совсем не сводится к тому, чтобы технически уметь воспроизвести наблюдаемую им натуру. Нет художника, который этого не умеет. Но такое умение — предпосылка, но не смысл творчества.

В давние времена в Петербургскую академию художеств принимали мальчиков шести-семи лет от роду. В этом возрасте редко вполне отчетливо проявляется художнический талант, да об этом тогда мало заботились: многие помещики, желая иметь в составе своей крепостной дворни «собственных» живописцев, отдавали на выучку в академию первого попавшегося мальчика.

Каждого нормального человека можно выучить грамотно рисовать и писать красками даже при отсутствии таланта. И очень многие выученики старой Академии художеств вполне овладевали техникой своего ремесла. Но настоящими художниками они все же не становились.

Не владея техникой своего искусства, самый одаренный человек, конечно, ничего путного не создаст, но художником его делает не сама по себе техника, а умение зорко видеть жизнь, глубоко проникать в ее смысл, сильно чувствовать.

Природная одаренность художника обнаруживается в том, что он умеет разглядеть в действительности то, чего мы, может быть, и не заметим, понять жизнь с такой мудростью и пережить ее так ярко, так эмоционально, как это далеко не всегда доступно другому человеку. Поэтому-то настоящий художник никогда не является простым «протоколистом» наблюдаемой им действительности, скользящим по поверхности явлений, равнодушным регистратором. Подлинный мастер, более зоркий, чем многие другие люди, умеет проникнуть в действительность и показать то, что, быть может, мы смутно чувствовали или о чем догадывались, но что только его талант раскрывает со всей ясностью и полнотой.

Потому нам и дороги пейзажи Левитана, хотя изображаемая им природа нам прекрасно известна по собственному опыту. Этот художник необыкновенно глубоко чувствовал и понимал жизнь природы, умел уловить тонкую красоту во внешне самых непримечательных ее обликах. Что изображено в картине «Март»? Самый заурядный уголок, самая обыкновенная среднерусская природа. Но сколько здесь настоящей поэзии, полноты чувства, любви к родному краю! Не преувеличивая, можно сказать, что Левитан своими пейзажами научил русских людей полнее воспринимать природу; он открыл нам глаза на какие-то новые стороны ее жизни, передал новые грани ее красоты. Он обогатил наше видение природы вообще.

Искусство не копия жизни, но ее познание. Искусство раскрывает нам сущность мира, являясь, как и наука, одной из форм осознания окружающей нас действительности, без чего невозможна человеческая жизнь: невозможно действовать, творить, бороться. Но, как это явствует уже из всего сказанного, знания, которые дает нам искусство, — другого рода, чем те, которые получаем мы от науки. А стало быть, и роль художественного творчества в жизни общества иная, нежели у научной деятельности, и у нас нет никаких оснований «выбирать» между тем и другим. Сколь бы ни были велики успехи науки, как бы ни росло ее значение в нашей жизни, она не может и *не хочет* компенсировать того, что мы получаем от искусства.

Человек обращается к искусству не для того, чтобы почерпнуть из его произведений какие-либо исторические факты, естественнонаучные истины или технические познания, хотя, как мы видели, все это в какой-то мере содержится в произведениях искусства.

Если мы вернемся к примеру с «Войной и миром» Л. Толстого, то увидим, что главного для нас в этом романе мы не можем почерпнуть ни в каком научном историческом сочинении. Писатель раскрывает перед нами такую могуче правдивую картину жизни, так глубоко проникает в самые тайники человеческих душ, так мудро разбирается во взаимоотношениях людей, учит так верно понимать человека, его стремления и поступки, что для каждого из нас роман Толстого становится настоящей *школой жизни*.

В каком же смысле? Ведь и научные знания нужны нам не сами по себе, а для жизни, в конечном счете для практики. Не трудно, однако, заметить, что, овладевая научными знаниями, мы готовим себя для какого-то особого, специального дела. Один круг теоретических познаний нужен инженеру, другой — врачу, третий — экономисту. Каждая профессия, каждая отрасль практики опирается на свои научные данные.

Что же касается искусства, оно бессильно подготовить из нас специалиста какого-либо дела. Это и не его задача. Оно имеет скорее обратное предназначение: развивать в людях те способности, обогащать их тем жизненным опытом, который нужен каждому просто как человеку, как *члену общества*.

Цель искусства — воспитание личности. Люди в обществе живут общей жизнью. Помимо наших специальных интересов, у нас есть объединяющие нас всех общественные интересы, интересы, свойственные каждому, вне зависимости от того, кто чем занимается. Вот эти-то общие для людей интересы определяют содержание искусства. Чернышевский отметил эту характерную особенность искусства, сказав с присущей ему ясной простотой, что предметом для художника является все общеинтересное в жизни человека.

И во всем том, что не представляет собою область особых наших профессиональных интересов, искусство оказывается неоценимой школой жизни, раскрывая нам мир, помогая разбираться в окружающем, понимать смысл событий и людских поступков, проникать в психологию окружающих людей, осознавать свои собственные действия, помыслы и стремления. Искусство, давая нам возможность обогатить наш личный опыт, осмысливая жизнь и самих себя, учит нас правильнее жить, вернее оценивать происходящее, делает нас самих лучше, умнее, а потому счастливее.

У искусства есть еще одна важная особенность. Знаменитый французский философ XVIII века Вольтер говорил, что в литературе все жанры хороши, кроме скучного. И правда, от искусства мы всегда требуем, чтобы оно нас увлекало. Не обязательно внешней занимательностью, как в каком-нибудь приключенческом фильме. Во многих рассказах Чехова не происходит ничего особенного, но они захватывают нас.

Искусство не терпит равнодушия. Настоящий художник всегда творит вдохновенно, и настоящее произведение искусства потому само всегда вдохновляет. Именно по этой же причине равнодушное безразличие всегда мешает и воспринимать искусство.

От научного труда не обязательно ждать увлекательности, хотя наука никак не менее увлекательна, чем искусство. Но научная истина, чтобы ее усвоить, требует понимания, а не волнения.

Искусство заставляет нас радоваться и плакать, сердиться и ликовать, тревожиться и негодовать, проявлять заботу, ненавидеть, любить, торжествовать... Бесконечны чувства, пробуждаемые в нас искусством. Но если они не пробудились в нас, художественное произведение до нас не дойдет, не обогатит нас заложенным в нем смыслом. Оно останется для нас мертво, сколько бы мы ни заучивали, что такое-то произведение искусства — шедевр.

Все знают, что «Сикстинская мадонна» Рафаэля — одно из величайших произведений искусства мира. Но если перед нею в вас ничто не шевельнулось, не пробудились дремлющие чувства, значит, увы, пока она для вас еще просто более или менее безразличное изображение нескольких фигур. Значит, нужно усилие ума и сердца, чтобы проникнуть в «душу» Рафаэлевой картины, где так удивительно слились в гармоническое единство ощущение покойной и светлой радости, восторженного благоговения перед красотой материнства и затаенная тревога о будущем, в котором кроются суровые и трагические испытания.

Искусство нельзя иначе усвоить себе, кроме как *переживанием*. Художественным произведением мы наслаждаемся; оно вселяет в нас особо возвышающее чувство радости, овладевая нашей душой тем более безраздельно, чем более само оно значительно.

Но было бы непозволительной ошибкой отождествлять наслаждение искусством с желанием забавляться, развлекаться, рассеивать скуку.

Конечно, нет никакого греха в том, чтобы художественное произведение было занимательным. Достоевский писал об очень серьезных вещах, но в его «Преступлении и наказании» есть увлекающая читателя «интрига», за которой следишь с тревогой и волнением. Широко известные у нас рисунки французского художника Жана Эффеля очень забавны, и их весело рассматривать.

Но только ленивый душой себялюбец будет претендовать на то, чтобы искусство его развлекало, ну, совсем так, как какого-нибудь допотопного самодура: «Скушно мне, а ты меня забавляй, а то прогоню».

Радость от искусства особого рода. Эту особую творческую радость художественного восприятия мы испытываем всякий раз при встрече с настоящим искусством. Мы не можем остаться равнодушными при виде того, как настороженно-тревожно, со смешанным чувством радости и страха входит в свой дом внезапно вернувшийся с каторги ссыльный в картине Репина «Не ждали», нас не может не пленить светлое весеннее чувство беззаботной юности в «Девочке с персиками» Серова.

Спиноза, великий голландский философ-материалист, заметил однажды, что задача науки — не плакать, не смеяться, но понимать. Задача искусства — также дать нам понимание жизни, но это понимание приходит к нам лишь через слезы или смех.

Пушкин писал о поэзии: «над вымыслом слезами обольюсь...» Сам художник не способен творить без волнения, без страсти. Во-первых, потому, что в его воображении проходят живые образы, которые не могут оставить безразличным всякого цельно мыслящего и сильно чувствующего человека. А во-вторых, потому, что художник никогда не показывает жизнь безразлично, но всегда вкладывает в произведение *отношение* к своему предмету. Художник, иначе говоря, *оценивает* изображаемое, говорит людям, что́ в жизни он считает прекрасным, а что́ безобразным.

Прекрасное — очень сложное понятие, и мы не будем стараться его здесь осветить всесторонне. Это увело бы нас слишком далеко. Ограничимся лишь самыми необходимыми разъяснениями.

Опять-таки нам поможет здесь Чернышевский, который дал очень удачное общее определение того, что такое прекрасное. Прекрасное, говорил он, есть жизнь, какою она должна быть по нашим понятиям.

Когда мы видим человека, которого находим красивым, то это значит, иными словами, что его облик отвечает нашим понятиям о том, каковы должны быть красивые люди. Художники Возрождения, эпохи могучего подъема искусства в Европе

XIV—XVI веков, охотно изображали именно таких людей, которые были, по их представлениям, прекрасными и которые на их полотнах действительно прекрасны, ибо в них гармонически сочетались пластическая красота внешнего облика и цельная ясность душевного строя.

Картина великого итальянского мастера Леонардо да Винчи «Мадонна Бенуа» изображает героиню религиозной легенды — богоматерь с младенцем Христом на руках. Но в эпоху Возрождения христианские легендарные сюжеты обычно были только поводом для показа живых, земных людей во всей их действительной красоте.

Леонардо изображает в своей мадонне просто счастливую молодую мать, играющую со своим младенцем: крепышом мальчишкой, старающимся еще не уверенными движениями схватить цветок, который держит перед ним богоматерь. Совсем юное, улыбающееся личико Марии покоряет своим чистым обаянием. В картине разлита атмосфера трепетной, весенней радости. Линии рисунка плавны, но бегут живыми, гибкими, чуть-чуть даже суетливыми очертаниями. Цвет звучен и вместе с тем течет плавными, легкими переходами — от синего к бирюзовому, от бирюзового к изумрудному, затем к теплому коричневому и к нежному телесно-розовому. Во всем живет восторженное чувство ликующей полноты жизни.

Леонардо да Винчи создал в своей картине высокопоэтический образ материнства, раскрыв перед зрителем ту человеческую красоту, которую так восторженно приветствовали деятели Возрождения, будто стряхнув с себя тысячелетний кошмар аскетического христианского средневековья.

В картине Леонардо раскрыта прежде всего красота внешнего облика человека. Между тем прекрасное в людях обнаруживается не только в физическом совершенстве, но и во внутренней, духовной содержательности.

Ни Достоевский в портрете Перова, ни Стрепетова на полотне Репина не могут быть названы внешне красивыми людьми. Но в обоих изображениях передано глубокое внутреннее обаяние этих людей, их душевное богатство, красота их напряженной, сложной духовной жизни.

Нередко художник нарочно подчеркивает внешнюю непривлекательность человека, чтобы тем ярче оттенить его душевное благородство либо красоту его поступков.

Так, советский художник С. Герасимов в картине «Мать партизана» показал старуху колхозницу некрасивой, даже на первый взгляд грубой. Но достаточно взглянуть на белобрысого фашистского офицерика, чтобы сразу ощутить его гнусное ничтожество (хоть он сейчас и господин положения), особенно по контрасту с величественно-прекрасным в своей нравственной чистоте и патриотической стойкости образом старухи матери. У зрителя не остается ни малейшего сомнения, где же здесь истинная красота и истинная человечность.

Так в любое произведение искусства художник вкладывает свое понимание красоты и тем как бы указывает зрителю, что́ в жизни хорошо, заслуживает подражания и что́ дурно.

Конечно, очень важно, будет ли у художника действительное понимание прекрасного. Не надо думать, что красота есть область чистого произвола, где могут господствовать самые разнообразные мнения, самые различные прихоти. Есть старинная латинская поговорка: «О вкусах не спорят». И в самом деле, одному нравится одно, другому — другое, третьему — третье. В быту, конечно, вкусы людей очень разнятся между собою, и в этом нет, разумеется, ничего дурного. Один любуется величественными хребтами гор, а другой предпочитает скромные перелески среднерусской полосы; один — болельщик футбола, другой увлекается легкоатлетическими соревнованиями; одна девушка любит в одежде яркие тона, другая — скромные, сдержанные.

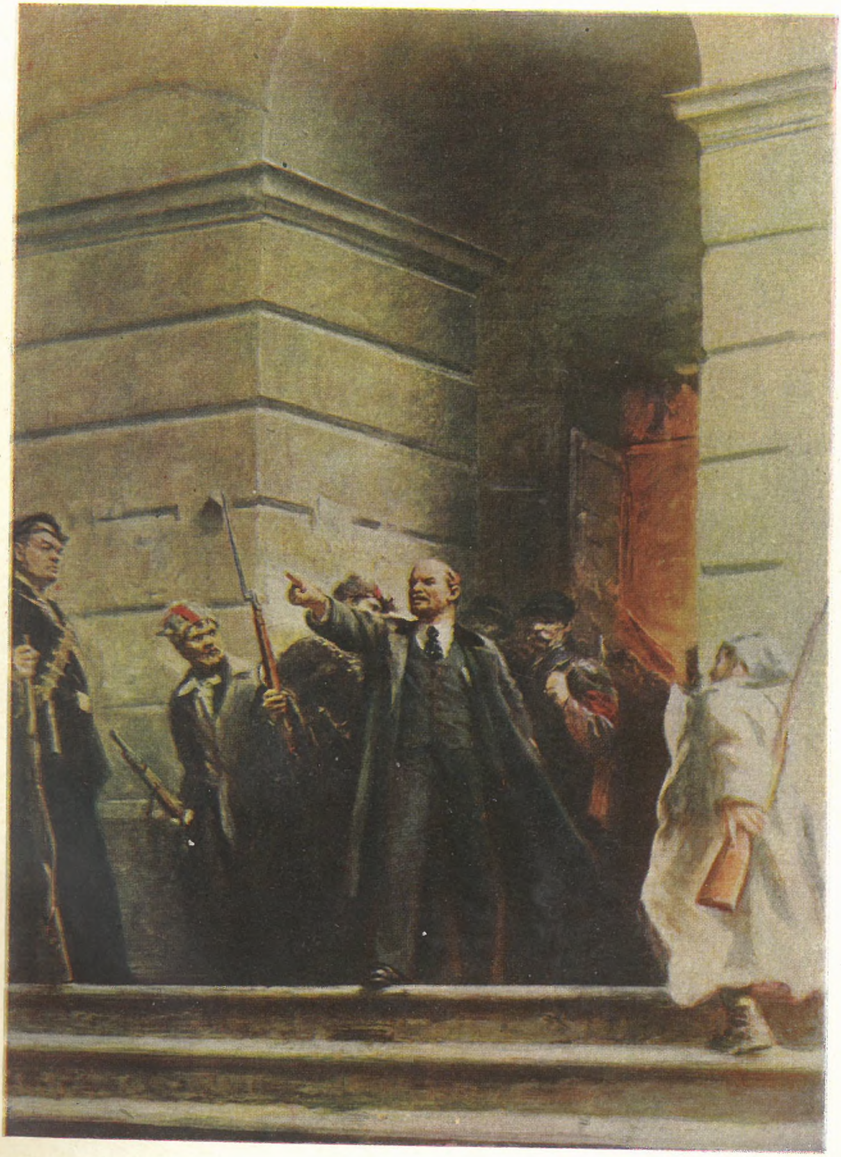
Может быть, на самом деле красота — дело вкуса и здесь не о чем спорить?

В действительности это не так. Если перейти от таких бытовых примеров, о которых говорилось выше, к вещам более серьезным, дело окажется сложнее.

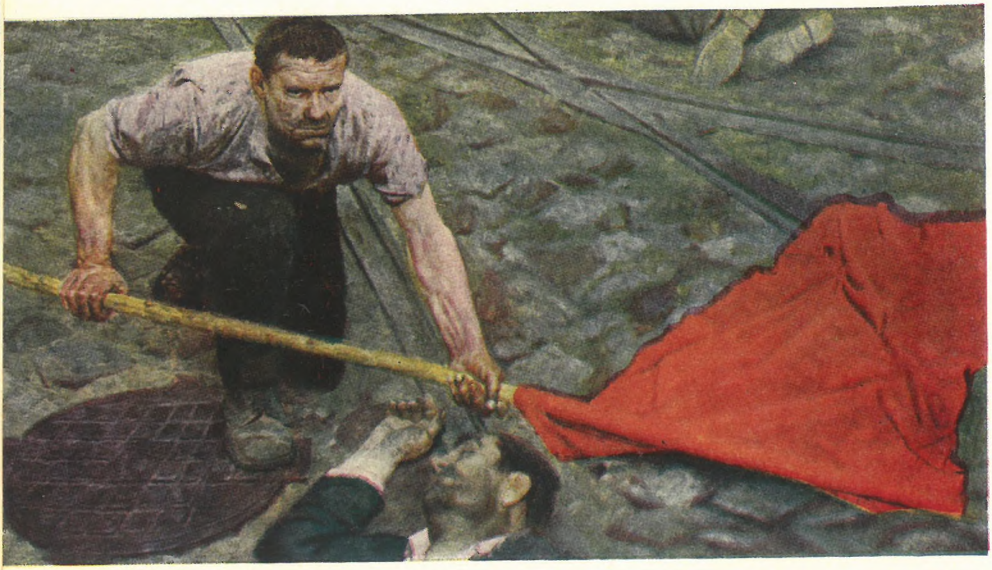
В современном буржуазном искусстве — в кино, в живописи, в литературе — широко распространено смакование всего отталкивающего, уродливого, низменного. Художник будто говорит нам: смотрите, как отвратителен мир, как гнусен человек, и не думайте, что есть на свете что-то на самом деле чистое, прекрасное, возвышенное. Иногда это переживается художником как трагедия, а иногда (и это самое отвратительное) возводится в некий идеал, как бы извращая все истинные критерии красоты.

Так начинают прославляться насилие, жестокость, презрение к человеку.

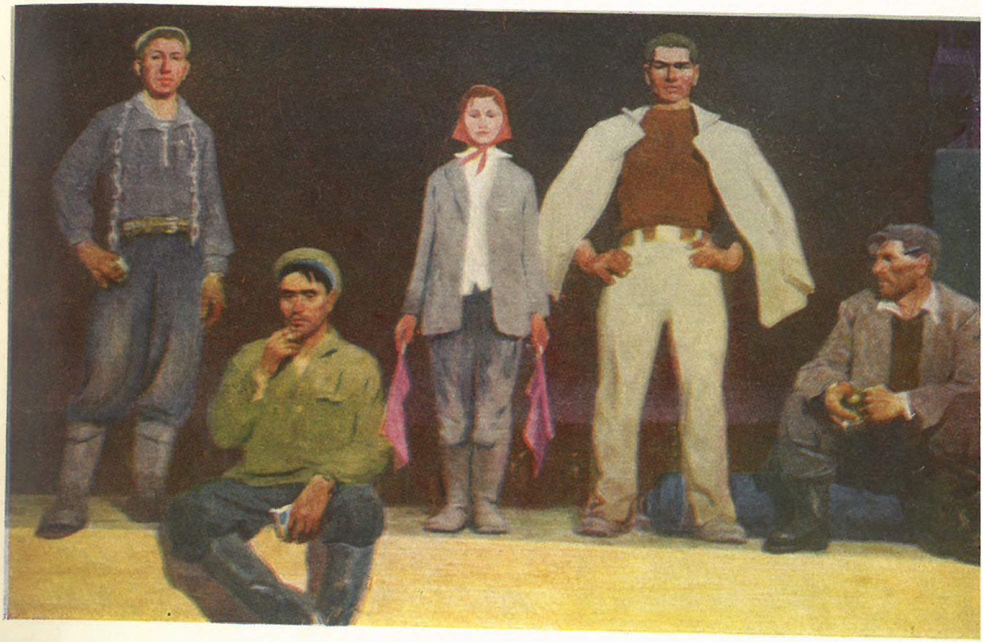
Тут уж вы не скажете: дело вкуса — одному нравится делать людям добро, а другому — убивать. Жестокость отвратительна и недостойна человека Она может показаться «прекрасной» лишь людям, разложившимся морально, извращенным, преступным.



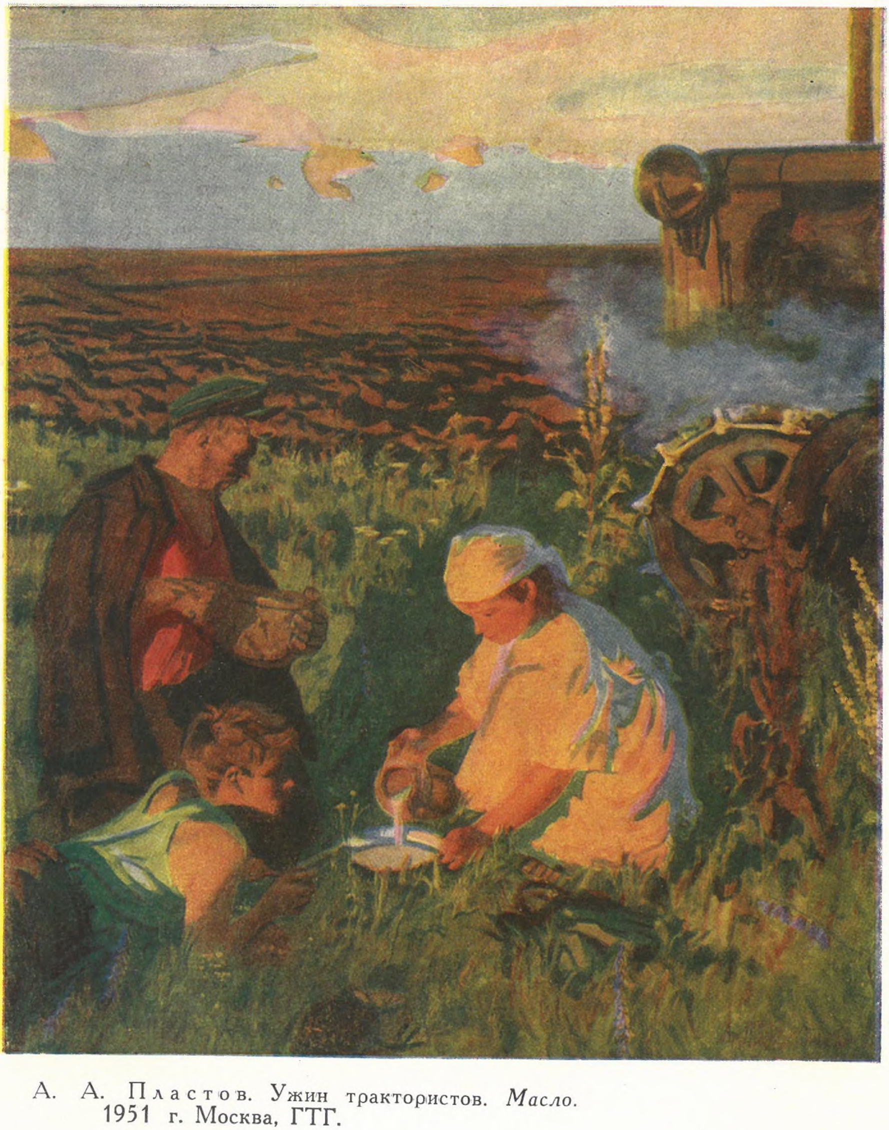
В. Г. Цыплаков. В. И. Ленин. *Масло.* 1947 г.
Москва, Центральный музей В. И. Ленина.



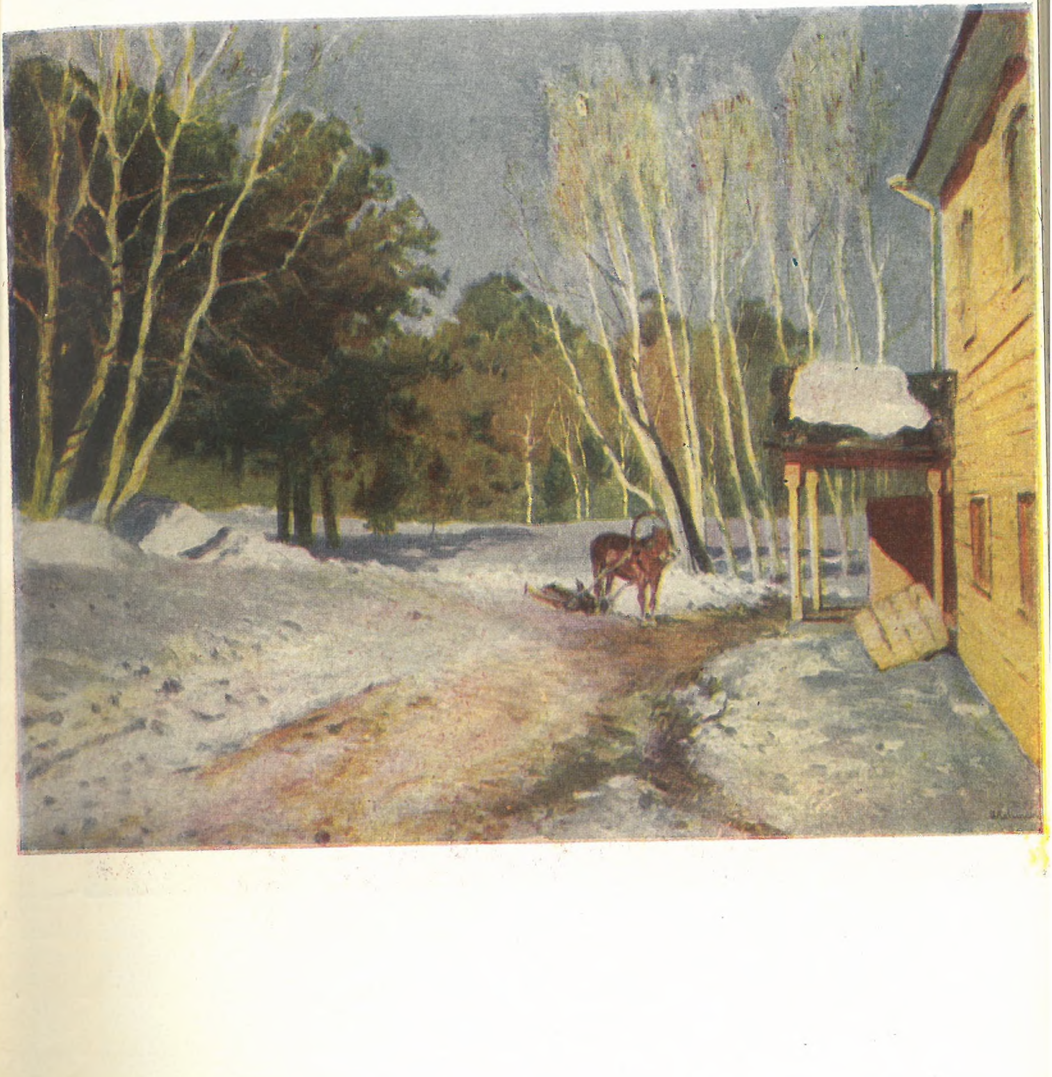
Г. М. Коржев. Поднимающий знамя. Из серии «Коммунисты». *Масло.* 1959—1960 гг. Москва, ГТГ.



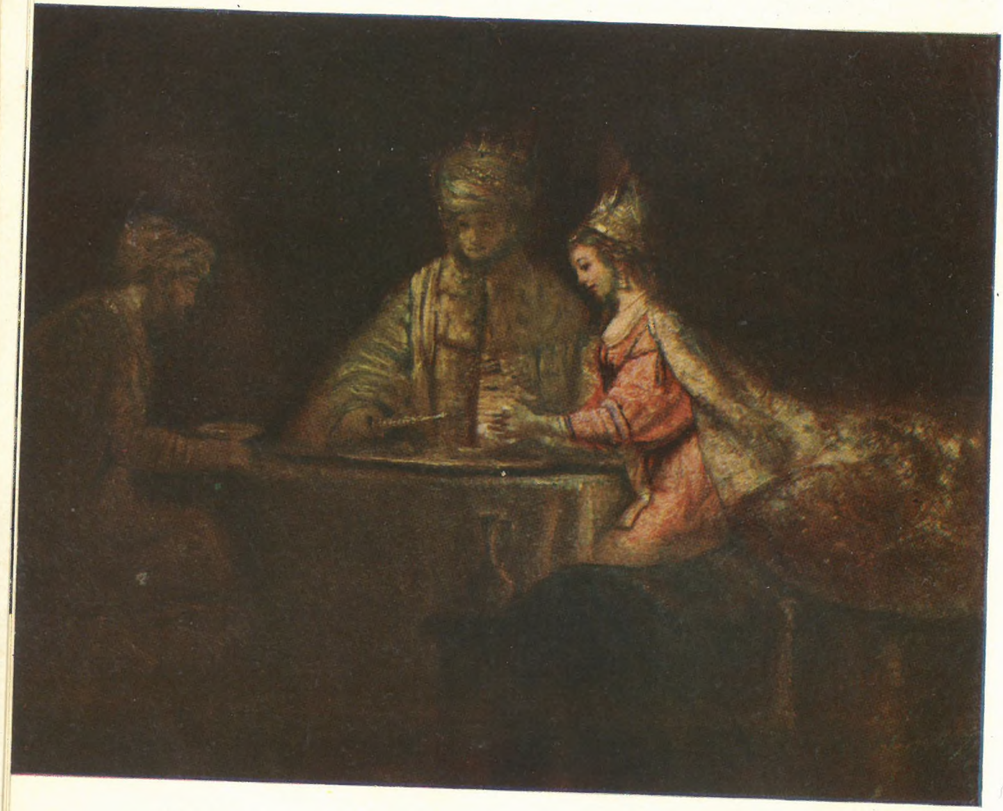
В. Е. Попков. Строители Братска. *Масло.*
1960—1961 гг. Москва, ГТГ.



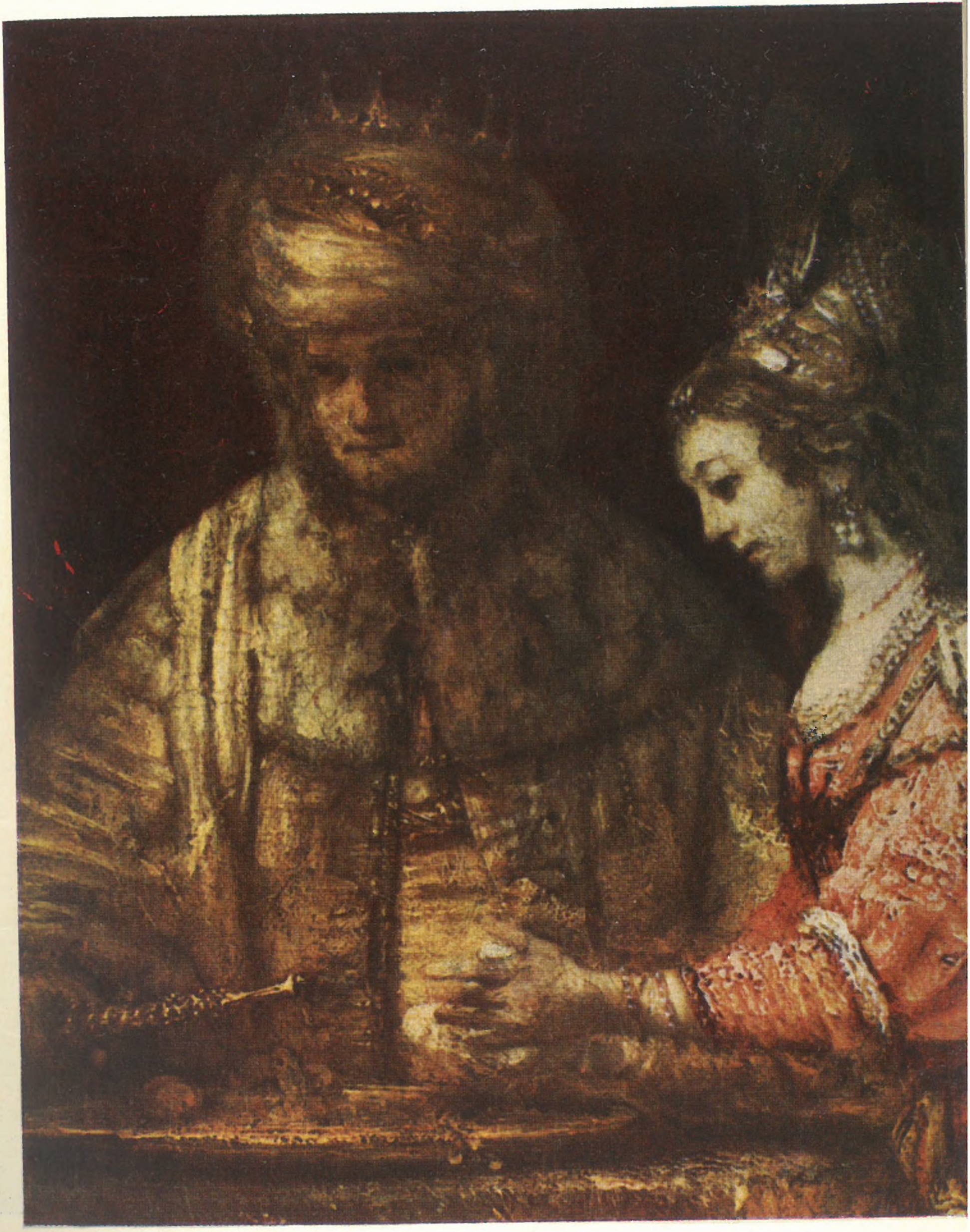
А. А. Пластов. Ужин трактористов. *Масло.*
1951 г. Москва, ГТГ.



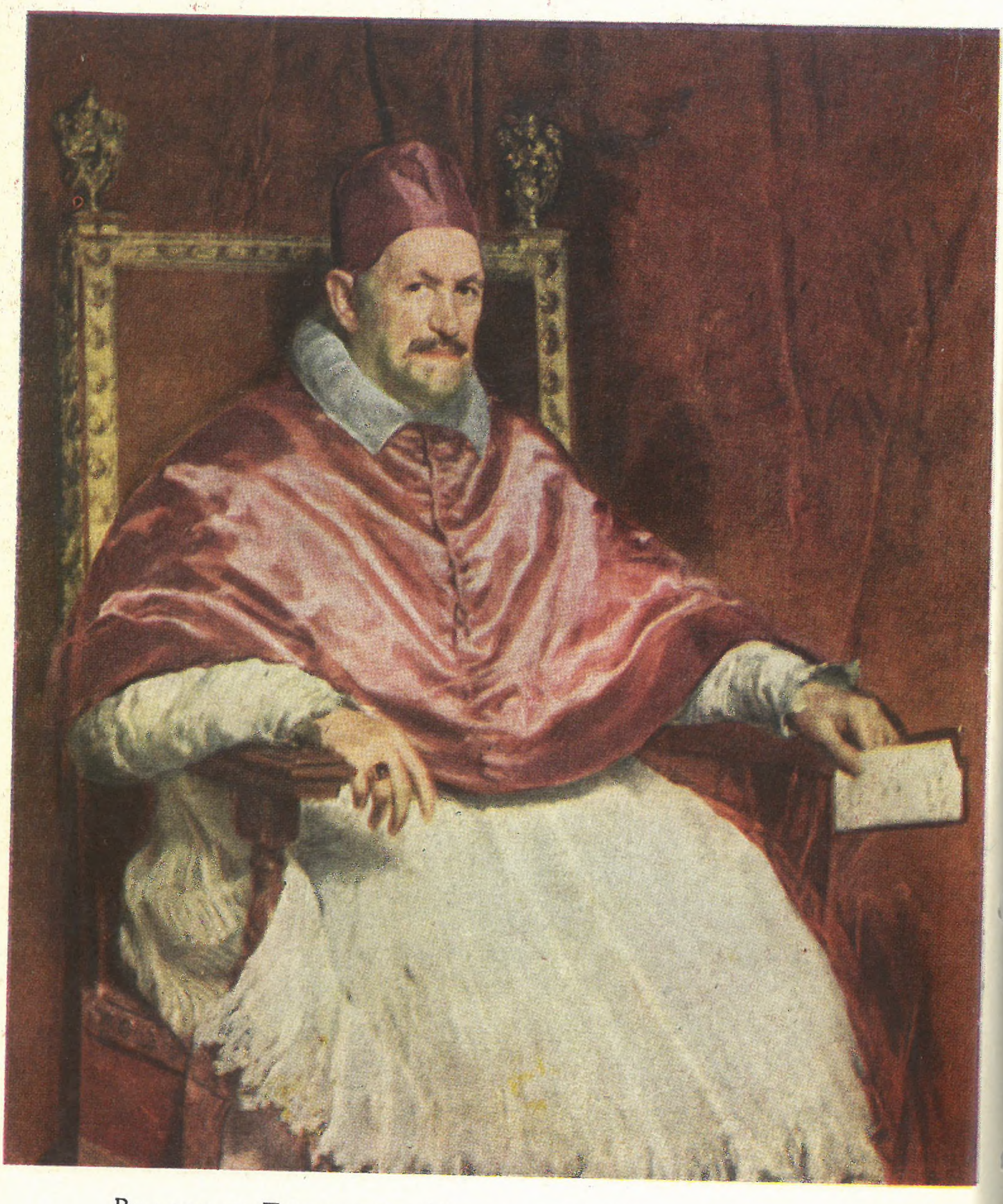
И. И. Левитан. Март. *Масло.* 1895 г. Москва. ГТГ.



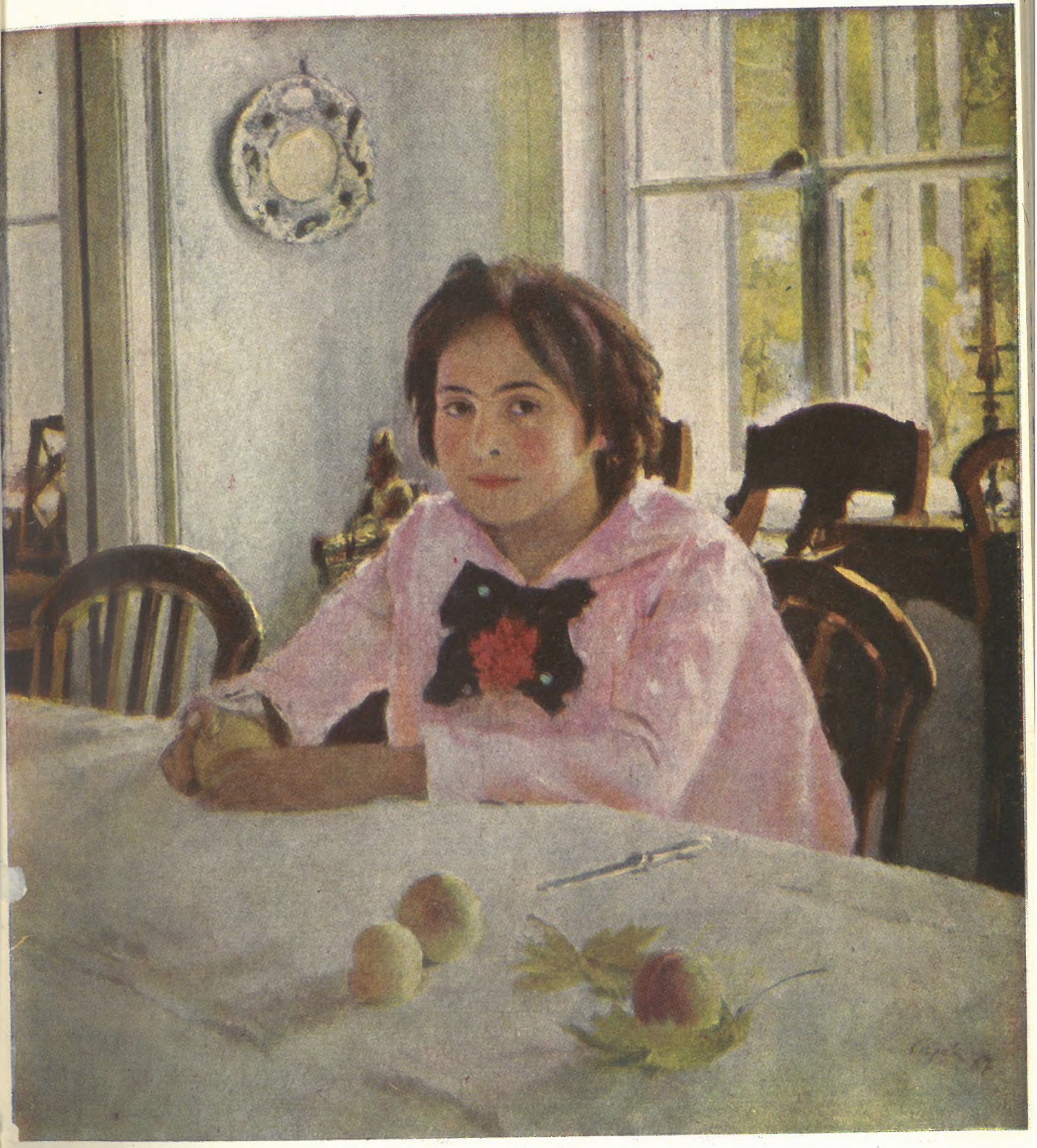
Рембрандт. Эсфирь, Аман и Артаксеркс.
Масло. 1660 г. Москва, ГМИИ.



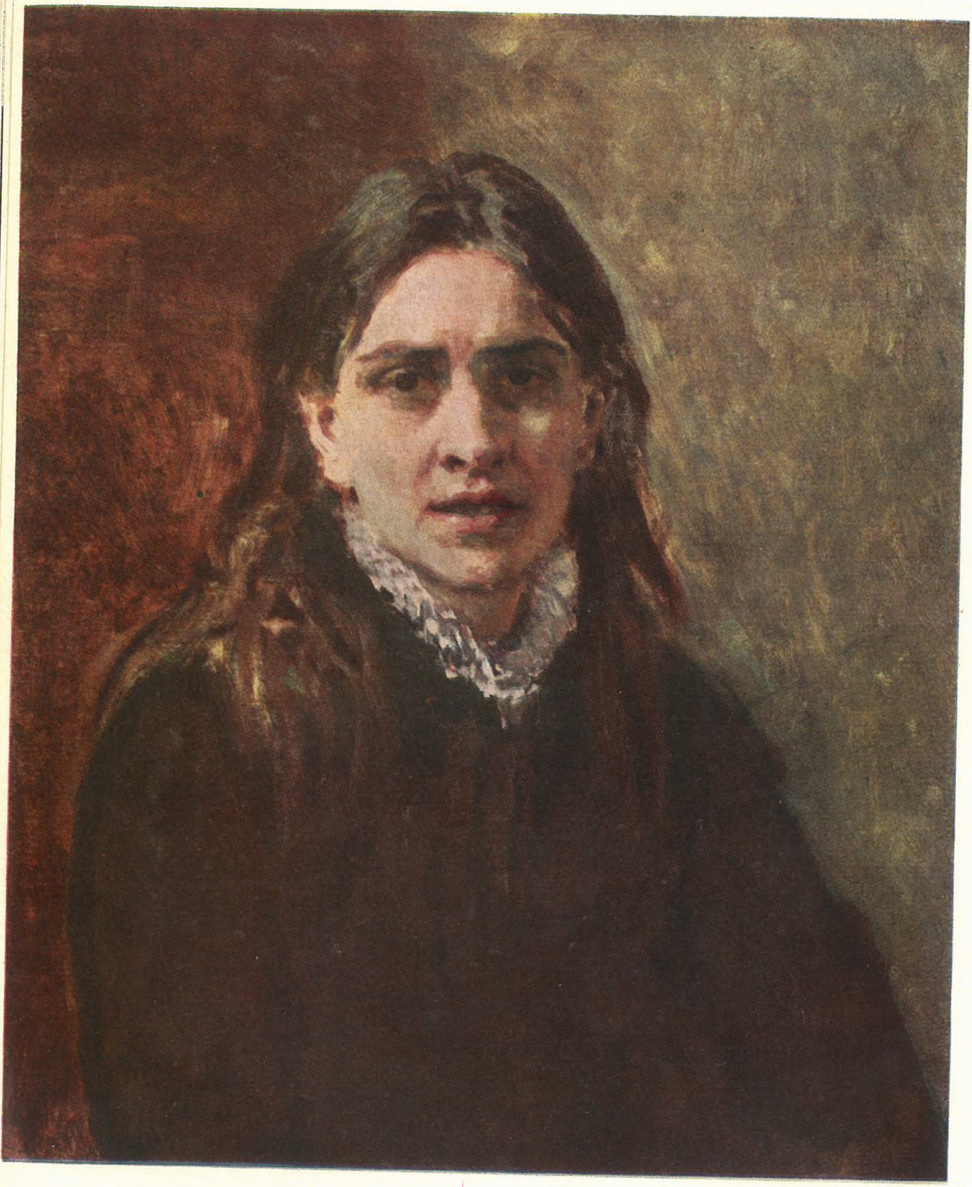
Рембрандт. Эсфирь, Аман и Артаксеркс (деталь).



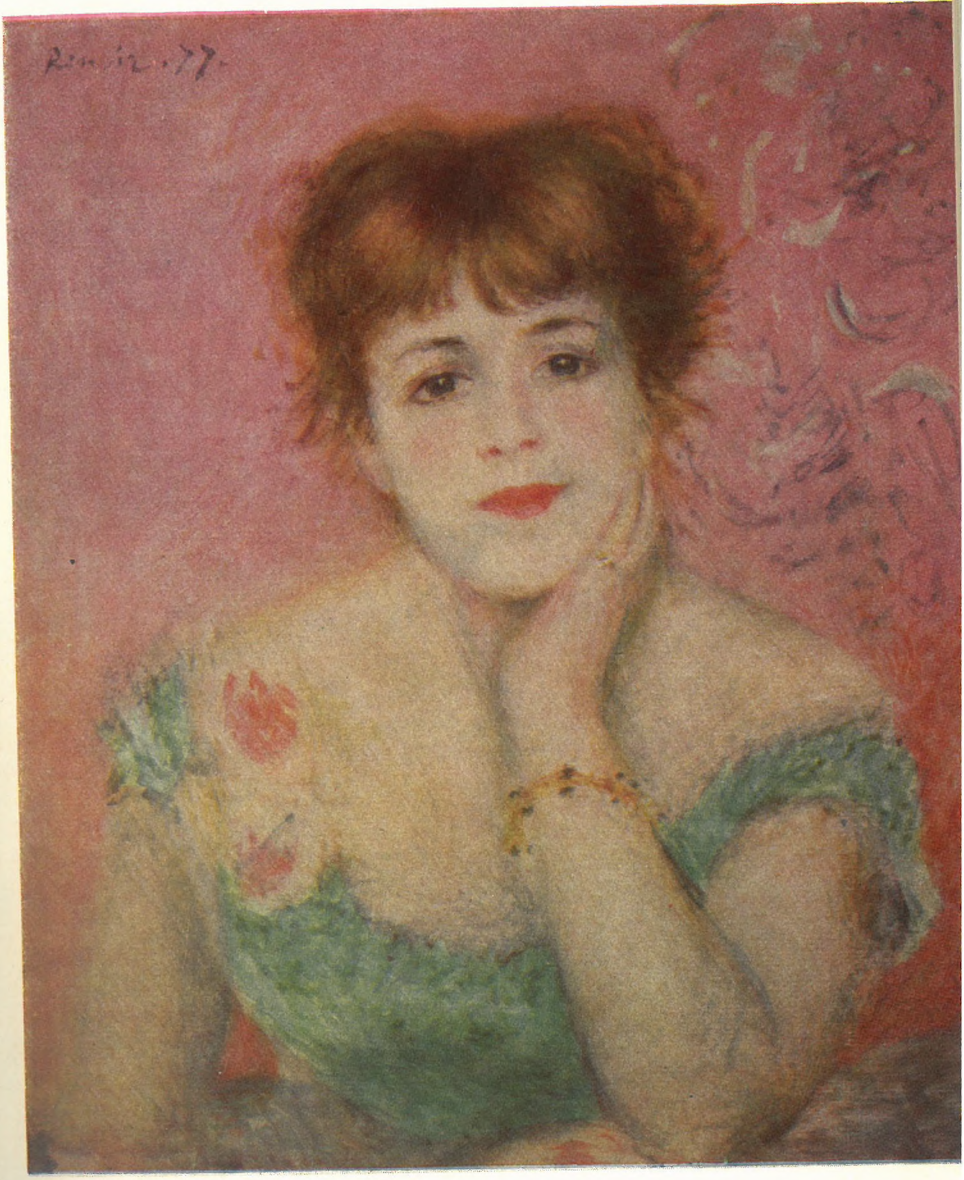
Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. *Масло.* 1650 г. Рим, Галерея Дориа.



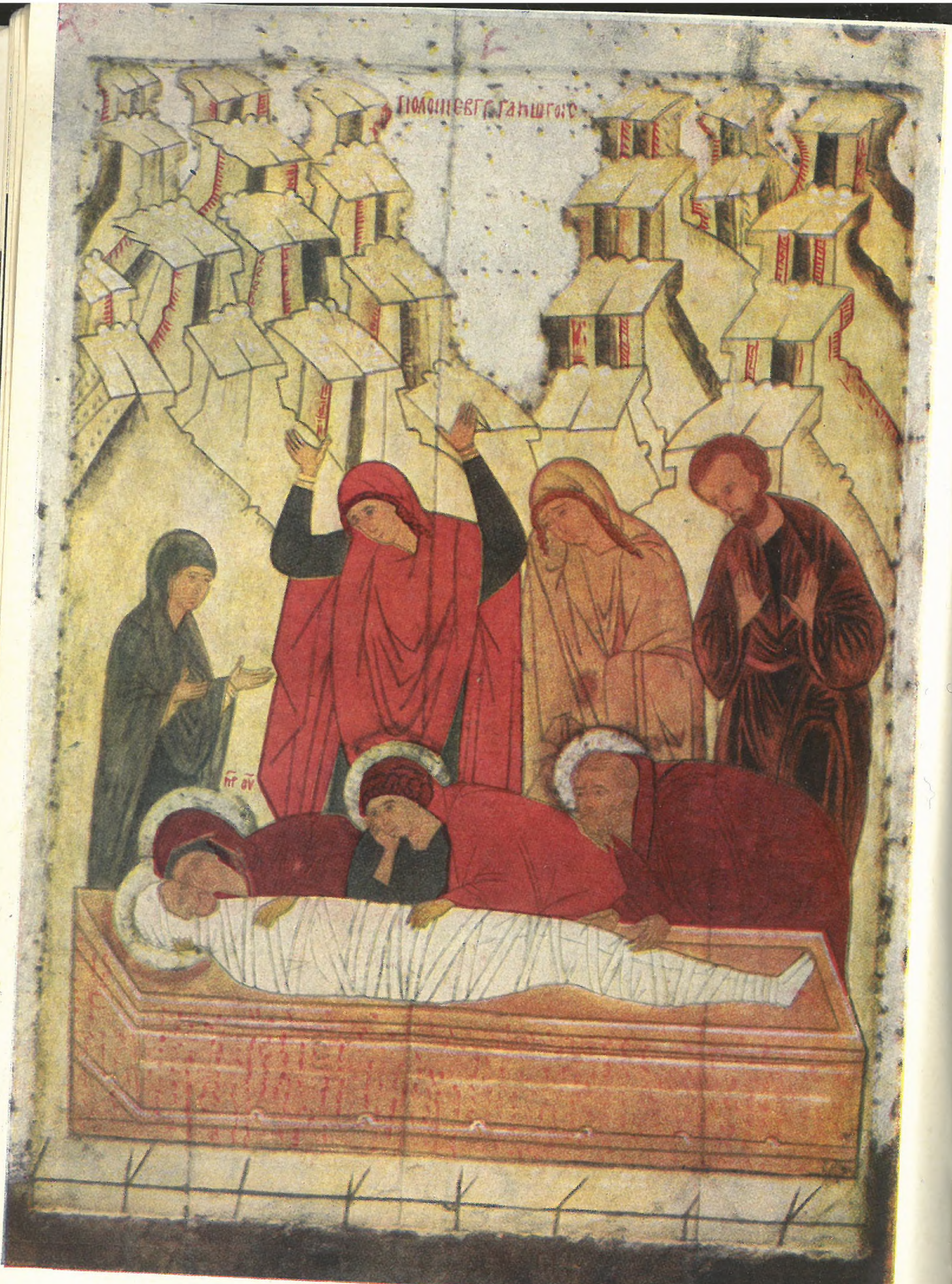
В. А. Серов. Девочка с персиками. *Масло.*
1887 г. Москва, ГТГ.



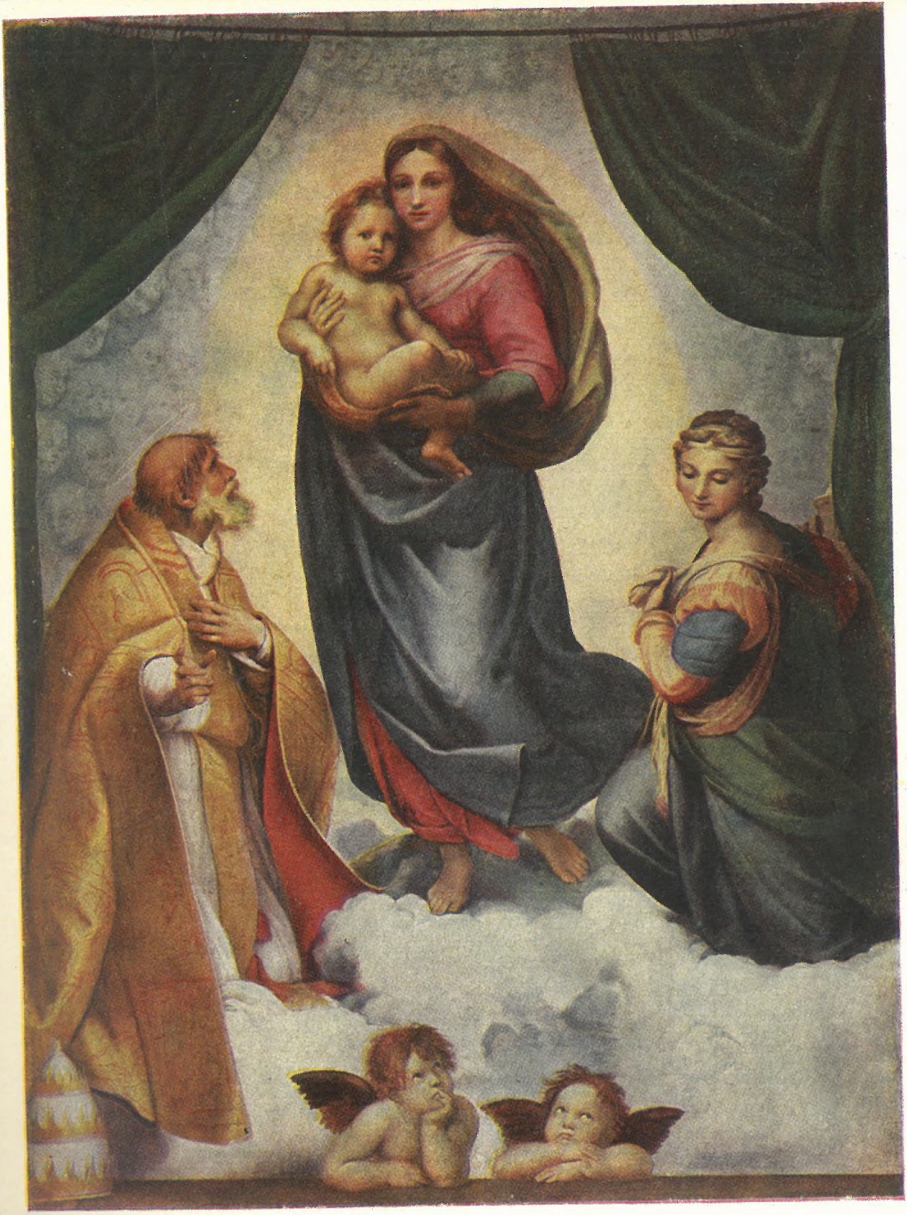
И. Е. Репин. Актриса П. А. Стрепетова. *Масло.*
1882 г. Москва, ГТГ.



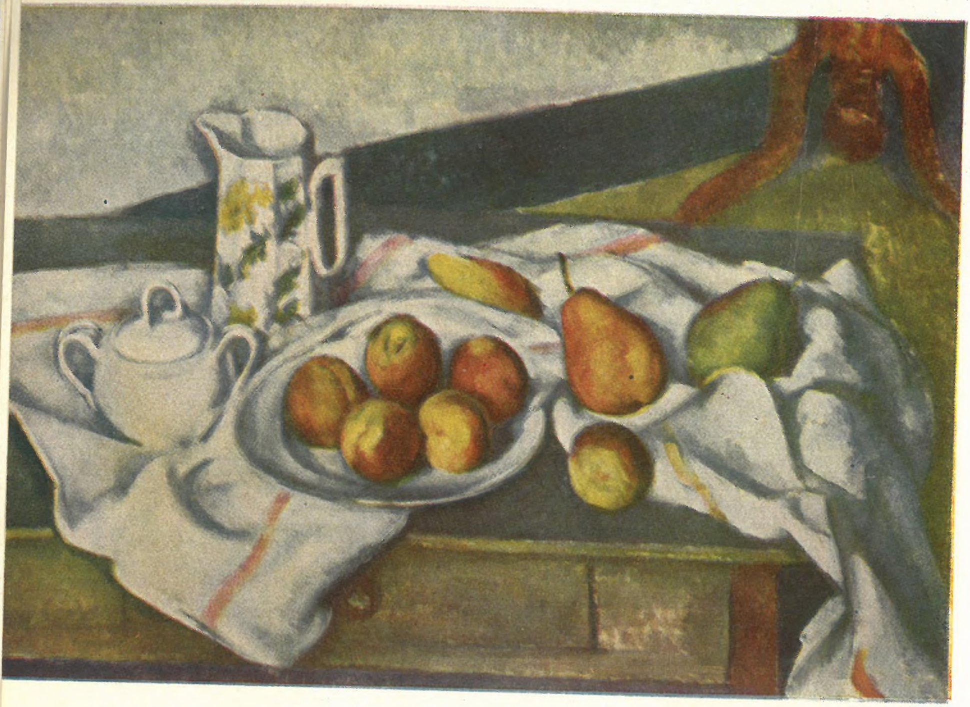
О. Ренуар. Этюд к портрету Самари. *Масло.*
1877 г. Москва, ГМИИ.


ПОЛОЖНЕ ВГР ГДНШГО IС
МР ѲУ

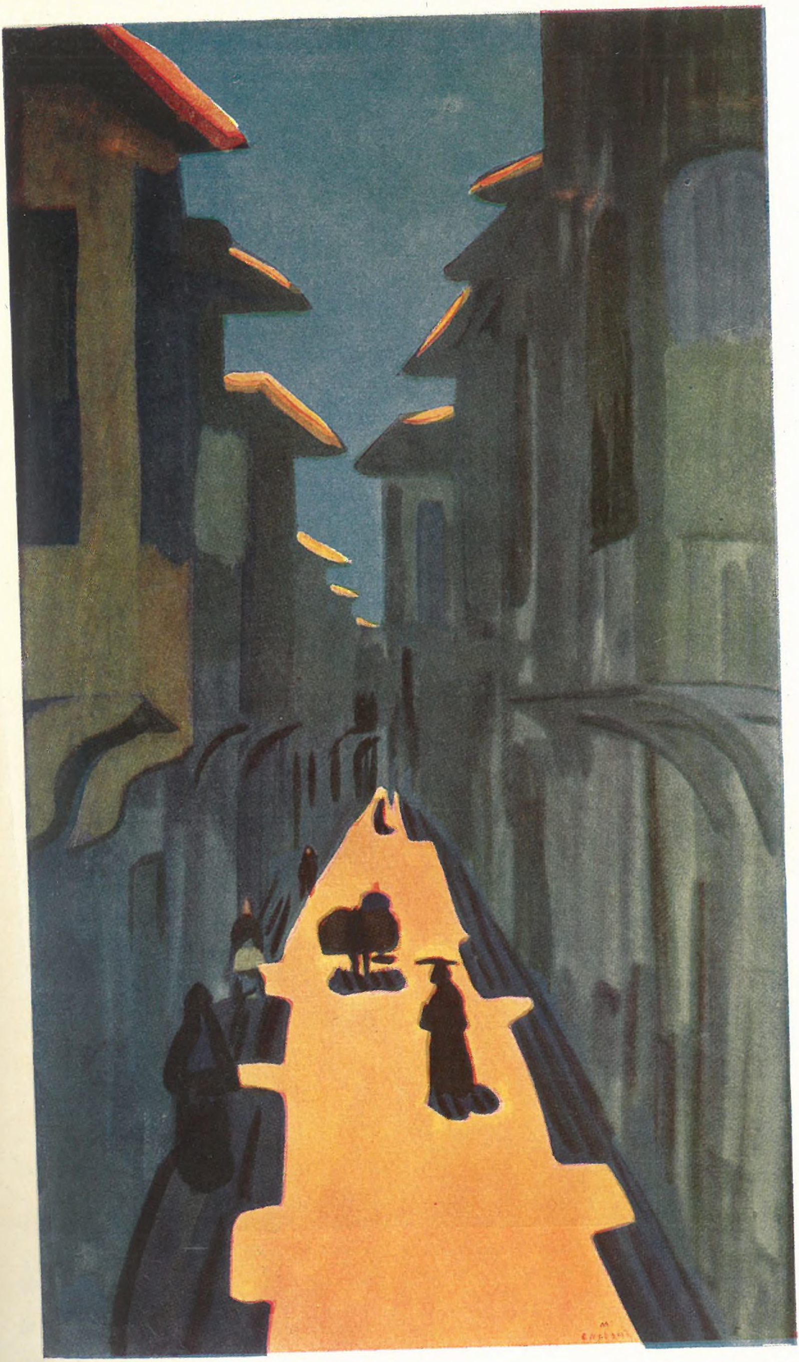
Положение во гроб. *Темпера.* XV век. Москва, ГТГ.



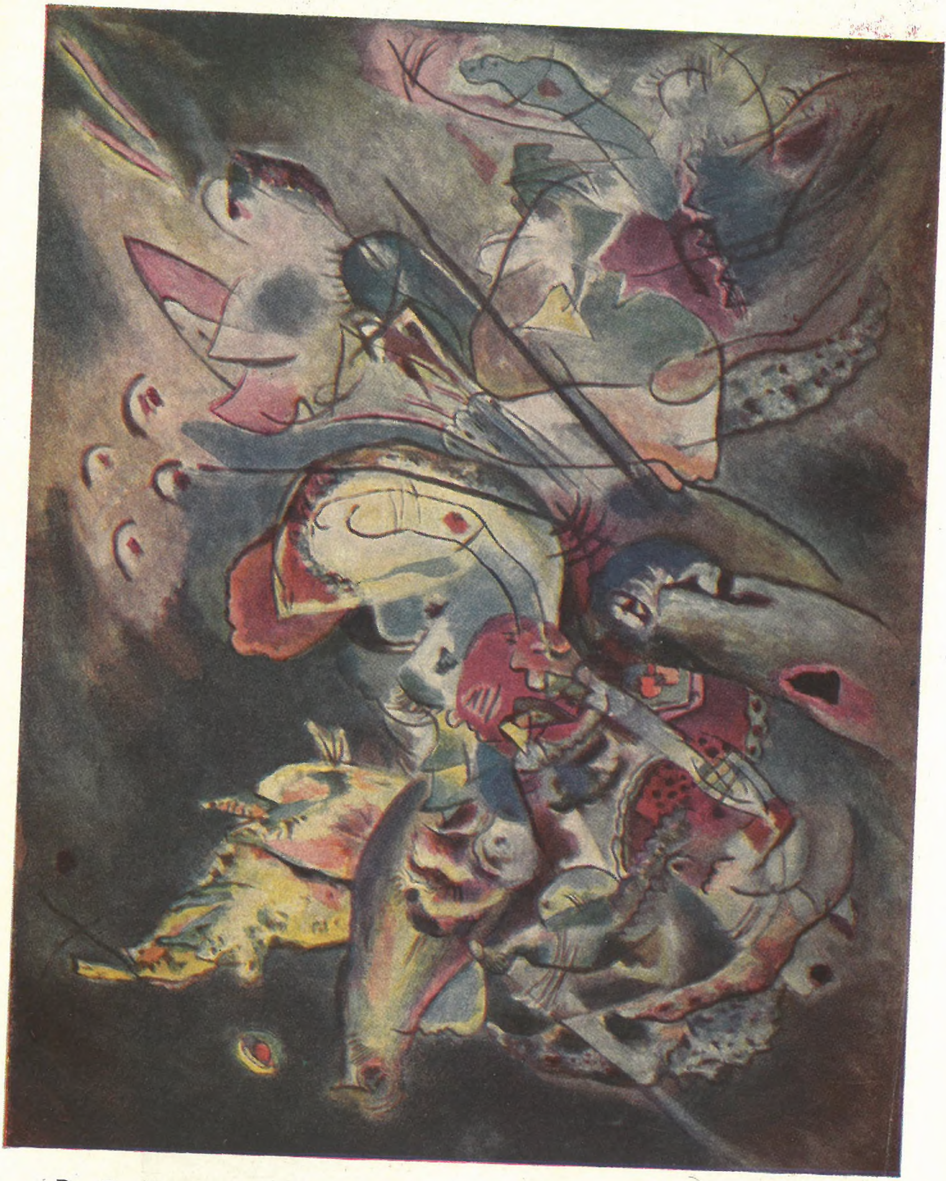
Рафаэль. Сикстинская мадонна. *Масло.* Ок. 1513 г. Дрезденская картинная галерея.



П. Сезанн. Персики и груши. *Масло.* Москва, ГМИИ.



М. С. Сарьян. Улица. Полдень. Константинополь. *Темпера*. 1910 г. Москва, ГТГ.



В. В. Кандинский. Смутное. *Масло.* ГТГ.

Нужно иметь в виду, что художественная правда предусматривает не только правдивость, реалистичность изображения, но обязательно и *правдивость идеала.* Как бы правдоподобно ни была написана картина, если она будет проповедовать идеалы угнетения человека человеком или мещанскую жадность стяжательского, собственнического отношения к миру, никакой настоящей правды в такой картине не будет.

Таким образом, разнообразие личных вкусов не противоречит тому, что в больших и коренных вопросах жизни мы четко различаем — как в самой окружающей нас действительности, так и в искусстве — настоящую красоту и красоту мнимую и тем более красоту и уродство.

Советское искусство, искусство социалистического реализма, как и всякое искусство большой жизненной правды, характеризуется не только тем, *что́* показывает художник, но и тем, *как* он это показывает, своими идеалами, истинностью своего понимания красоты.

Что же касается бытового различия во вкусах, то оно объясняется просто тем, что в многообразной области истинно прекрасного каждый из нас выбирает себе то, что ему более по сердцу. Ведь и горы прекрасны и среднерусская природа, есть своя красота и в футболе и в легкой атлетике; можно красиво одеться и в скромные тона и в яркие, хотя последнее, по правде говоря, труднее.

Итак, искусство всегда несет в себе определенные идеалы, определенное понимание красоты. Но это совсем, как мы уже могли заметить, не значит, что только прекрасное в жизни достойно художественного изображения. Мы знаем много произведений, где не показано ничего положительного. Такова, например, картина Федотова «Сватовство майора», которую мы уже подробно разобрали. В художественном изображении всегда более или менее отчетливо ощущается оценка художником тех предметов, явлений и событий, которые он показывает зрителю.

Гоголя однажды спросили, кто в его «Ревизоре» является положительным персонажем. «Это смех», — отвечал писатель. Гоголь заставил смеяться над уродствами жизни николаевской России. А это значит, что он со всей отчетливостью выявил свое отношение к изображенным им фактам.

Художник может взять любую тему, любой сюжет, но что бы он ни изображал, к какому бы жизненному материалу ни обращался, правда его искусства всегда должна состоять из двух неразрывно слитых между собой сторон — правдивого, раскрывающего истину показа действительности и правдивой оценки изображенного.

При этом надо иметь в виду еще вот что. Не надо думать, что прекрасное всегда и во всех случаях — это нечто исключительное, выходящее за рамки повседневности. Поэзия жизни порою в самых неприметных своих проявлениях может неожиданно обнаружить перед нами красоту человеческих отношений и чистоту души людей. Вспомните, например, «Голубую чашку» А. Гайдара.

В пору культа личности в советской живописи было немало внешне очень торжественных, а на самом деле совершенно пустых и холодных картин. В этих вещах за подлинную красоту по законам своеобразного лицемерия выдавалась помпезность; художники как бы заботились лишь о том, чтобы их картины красиво *выглядели*, стремились выказывать *внешние признаки* энтузиазма и т. д.

Теперь, когда партия покончила с культом личности, художники с особой настойчивостью ищут настоящей красоты. Они находят ее в повседневном труде простых советских тружеников, в их суровом, требовательном, не терпящем никакой хвастливости героизме. Примером такой картины может служить полотно «Строители Братска» молодого художника Попкова, намеренно избегающего всякой риторики и напыщенности в изображении будней строительства коммунизма.

Итак, суждения художника о действительности — подчеркнем еще раз — неразрывны с правдою показа жизни. Но *отношение* к изображаемому должно заключаться прежде всего в *самом изображении*. Таков закон реалистического искусства. О нем в свое время писал Энгельс: «Тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...»

Из этих слов Энгельса никак нельзя сделать вывод, что искусство вообще не должно быть тенденциозным или, что то же самое, художник не должен оценивать изображаемое, выражать свое суждение о предмете.

Наоборот, из сказанного ясно, что подлинное искусство не может не быть проникнуто тенденциозностью.

Иными словами, настоящий художник никогда не является бесстрастным наблюдателем, равнодушно внимающим добру и злу, он всегда вкладывает в свои произведения определенные *идеи*, способные формировать ум, волю и чувства людей.

Отсюда становится понятной исключительно важная общественная роль искусства.

Реакционная художественная критика и реакционная искусствоведческая наука обычно утверждают, что искусство не должно вмешиваться в жизнь, что если художник чувствует себя активным борцом за определенные социальные идеалы, то это значит, что он отрекается от своего высокого предназначения, которое будто бы состоит в том, чтобы парить «над грешною землей», не пятная себя «низменными» заботами о жизни.

Среди художников всячески культивируется отчужденность от жизни и ее социальных проблем. Один из виднейших представителей формализма во французском искусстве, Жорж Брак, недавно признавался: «У меня нет цели. Я не знаю, куда я иду... Я пишу. Живопись не проблема, проблема предполагает цель. Жизнь тоже не проблема. У меня нет цели».

Такое глубоко ошибочное высказывание художника отнюдь не безобидно. Казалось бы, он утверждает, что искусство не имеет общественного значения. Но на самом деле его суждение есть косвенное свидетельство именно общественного значения искусства.

Утверждая идею несвязанности искусства с общественной борьбой, реакционеры всех оттенков преследуют определенную цель. Бороться за обособление искусства от социальной действительности — значит пытаться лишить искусство его воспитательной силы, не давать ему возможности открывать людям глаза на правду, ослаблять роль художника в борьбе за прогресс общества, за освобождение народов.

Не случайно современные буржуазные «теоретики» единодушны в своем стремлении обособить искусство от жизни, от борьбы народных масс. Они настойчиво пропагандируют мысль о том, что искусство создается для узкого круга «избранных», так называемой элиты, и что в нем нельзя искать правды, но только слепую стихию субъективного произвола. Нынешнее формалистическое искусство предельно искажает действительность или вообще отказывается от ее изображения (так называемое абстрактное искусство). Поэтому оно и находит у буржуазии такую широкую поддержку. Ведь формализм внушает людям, что в мире нет ничего определенного; что мы не можем сказать о жизни ни где правда, ни где ложь; что нам остается только погружаться в смутную стихию слепых страстей и невнятных порывов. Характерно, что одно из полотен «отца абстракционизма» художника В. Кандинского так и называется: «Смутное». В этом смятенном хаосе красочных пятен тонет всякое человеческое отношение к миру. Это уже прямое свидетельство крайнего распада сознания. А ведь Кандинский был способным человеком, и его привела в тупик беспредметничества социальная болезнь века: кризис буржуазной идеологии.

В основе политики нашей партии в области искусства лежит ясное понимание принципиальной противоположности упадочной идеологии буржуазного общества и передовой идеологии социализма и коммунизма. И когда сложные и противоречивые явления современной жизни тревожат душу художника, он ни на минуту не должен забывать об этом ведущем принципе.

Именно этим объясняется тревога, которую мы выражаем по поводу влияния формализма на того или иного художника. Искусство социалистического реализма принципиально чуждо беспросветному пессимизму, душевной опустошенности, неверию в красоту жизни, которыми насквозь пропитаны новейшие течения модернистского искусства. И эти идеи желали бы пересадить на нашу почву воинствующие идеологи антикоммунизма.

Вот почему отнюдь не случайно самая реакционная буржуазная печать на Западе затеяла шумную кампанию, поднимая на щит формалистические заблуждения некоторых наших художников. Можно не сомневаться, что делалось это совсем не из-за «бескорыстной заботы» о нашей живописи. Критики-формалисты высказывались вполне откровенно: в абстракционизме они видели средство оторвать молодых художников от коммунистической идеологии. Тщетные надежды! Ведь те художники, которых партия критиковала за их творческие заблуждения, категорически отвергли «заботы» своих буржуазных «защитников» и решительно возвращаются на путь социалистического реализма.

Таким образом, и само формалистическое искусство и оправдывающие его существование «теории» имеют вполне очевидный общественный характер; но они помогают не передовым, а реакционным социальным силам, в данном случае современной империалистической буржуазии.

Итак, искусство всегда было и остается большой силой в общественной борьбе, поскольку оно оказывает мощное воздействие на сознание людей, и вопрос лишь в том, на стороне каких общественных сил оно выступает или по крайней мере каким общественным силам оно способствует.

Когда оно несет правду, выражает благородные гуманистические идеалы, оно на стороне передовых; когда оно извращает истину и так или иначе затемняет сознание людей, мешает им найти правильные ответы на вопросы жизни — на стороне реакционных.

Вот почему марксистско-ленинская наука утверждает, что в классовом обществе искусство всегда классово, что оно всегда является активным орудием в социальной борьбе, что оно только тогда выполняет свою настоящую общественную роль, когда формирует сознание людей в духе прогресса, помогая народам бороться против сил реакции и угнетения.

История искусства подтверждает это бесчисленным множеством примеров.

Мы это хорошо можем уяснить себе, если вспомним, какое значение имело искусство, скажем, в жизни русского народа прошлого столетия.

Многие из русских писателей и художников были прямыми и непосредственными участниками освободительной борьбы, ее знаменосцами. Достаточно вспомнить Рылеева и Некрасова, Салтыкова-Щедрина и Горького, Перова и Репина. Но даже и тогда, когда они не были прямыми выразителями идеологии трудящихся, они воспитывали своими произведениями в людях свободолюбие, чувство собственного достоинства, веру в будущее, честность, самоотверженность, неподкупность и другие благородные и высокие качества. Пусть ни Пушкин, ни Кипренский, ни Чехов, ни Серов не были революционерами, но они формировали людей, непримиримых ко всякому угнетению и несправедливости

Не случайно В. И. Ленин так высоко ценил роль классической русской литературы в воспитании поколений русских революционеров. На стихах Пушкина и Некрасова, на повестях Гоголя, драмах Островского, романах Толстого лучшие люди учились, как жить честно, как любить правду и ненавидеть ложь, как найти действительно благородную дорогу в жизни.

И такую роль играла не только литература, но и другие искусства. Один из крупных деятелей большевистской партии, В. Бонч-Бруевич, вспоминает: «Еще нигде не описаны те переживания революционеров, те клятвы, которые давали мы там, в Третьяковской галерее, при созерцании таких картин, как «Иван Грозный и сын его Иван», как «Утро стрелецкой казни», как «Княжна Тараканова», как та картина, на которой гордый и убежденный народоволец отказывается перед смертной казнью принять благословение священника *. Мы созерцали «Неравный брак», рассматривая его как вековое угнетение женщины, подробно останавливались и на «Крахе банка» и на «Крестном ходе...», часами созерцали военные, жестокие и ужасные эпопеи

---

* Имеется в виду картина И. Е. Репина «Отказ от исповеди».

Верещагина, и долго-долго смотрели на судьбу политических — нашу судьбу — «На этапе», и близко понимали «Бурлаков» и тысячи полотен и рисунков из жизни рабочих, крестьян, солдат, буржуазии и духовенства...»

Сами художники это отлично понимали. «Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы, — писал И. Н. Крамской, вождь и вдохновитель передвижников, общества художников-демократов, — только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность художника до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников, и потомков».

Это «чувство общественности» влекло художников к жизни, к народу, к бурям социальной жизни. И так во все времена. Многие большие мастера искусства были активными и непосредственными участниками современной общественной жизни.

Великий греческий трагик V века до нашей эры Эсхил был воином, вместе со своими согражданами защищал родину от нашествия персов. Итальянский художник эпохи Возрождения Микеланджело, когда его родной Флоренции угрожали враги, бросил все и лично возглавил оборону города. Французский живописец Давид был во время буржуазной революции 1789—1794 годов членом крайней революционной партии якобинцев и заседал в Конвенте. Пушкин и Грибоедов были связаны с движением декабристов, а поэт Рылеев был одним из его вождей. Герцен и Чернышевский бились с самодержавием не только пером писателей, но и своей прямой революционной работой. В революции участвовали Горький и Маяковский.

А сколько советских мастеров искусства были связаны с жизнью не только своим творчеством, но и своей гражданской и военной работой! Так, Фурманов был комиссаром легендарной Чапаевской дивизии, на полях Великой Отечественной войны пал Аркадий Гайдар.

Но, конечно, главное, чем всегда участвовали передовые художники в жизни общества, — это само их творчество. Создание правдивых, глубоких, способных захватить художественных произведений является большой важности общественным делом, и не случайно многие и многие художники видели в своем творческом призвании свой личный гражданский долг. Быть, по выражению Л. Толстого, «учителем жизни» — большая ответственность.

Большой художник, начиная работать над произведением, чувствует над собою безраздельную власть жизни, повелительно требующей откликнуться на ее запросы. Никогда не творит художник, повинуясь своему капризу, своевольной прихоти. Эту мысль выразил Пушкин в своем аллегорическом стихотворении «Пророк».

«Глаголом жги сердца людей» — вот призвание поэта-пророка.

Л. Толстой советовал писателям писать только тогда, когда не можешь не писать, и для Толстого это прямо значило, что творчество для художника — долг, необоримая потребность говорить людям нужные, помогающие в жизни слова.

И не только как воин — копьем и мечом — боролся за родные Афины Эсхил. Он создал трагедии, которые служили гражданской и нравственной школой поколениям афинян, неся высокие идеи доблести, мужества, честности, любви к отечеству. Микеланджело участвовал в борьбе за свободу своего народа не только на крепостных стенах Флоренции, но и своими скульптурами и фресками, которые все — гимн героическому и свободному человеку. Якобинец Давид не только голосовал в Конвенте за декреты, направленные на благо народа, он создал полотна, увековечившие героическую доблесть борцов за свободу Франции — Марата, Лепеллетье, Барра. Говоря о значении Пушкина для русского общества, Герцен подчеркивал: «Литература у народа, политической свободы не имеющего, — единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей совести», и добавлял: «Революционные стихотворения Рылеева и Пушкина можно было найти в руках молодых людей в самых отдаленных областях империи...»

Итак, художник участвует в общественной борьбе прежде всего своим искусством, своими произведениями.

Но раз художник хочет создавать произведения, действительно способные отразить важные стороны своей эпохи, он должен знать жизнь, изучать ее неустанно, не замыкаясь в четырех стенах своего рабочего кабинета или мастерской. Федотов, например, любил подчеркивать: «...моего труда в мастерской десятая доля. Я учусь жизнью...» Репин, задумывая картину, долгие месяцы, а иногда и годы изучал ту действительность, которую ему предстояло изобразить. Работая над «Бурлаками на Волге», он ездил на Волгу, жил вместе с бурлаками, стараясь проникнуть в мир простых русских тружеников. Готовясь писать

«Допрос коммунистов», Б. Иогансон проделал многообразную работу, собирая материал для картины.

И вполне понятно, что Коммунистическая партия постоянно призывает советских художников изучать действительность, жить одною жизнью с народом, ибо без этого невозможно создание больших художественных произведений. «Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно», — говорил В. И. Ленин. Владимир Ильич ценил в искусстве прежде всего правду, глубокое раскрытие жизни и во внимательном наблюдении ее видел залог успеха художника.

Во всех документах нашей партии, обращенных к мастерам искусства, красной нитью проходит ленинская мысль о необходимости для художника жить одною жизнью с народом, волноваться его радостями и скорбями, бороться вместе с ним, изучать действительность не со стороны, а в самой гуще народной. На этом пути советского художника ждут самые большие творческие радости, ибо только так он сумеет создать произведения, которые будут могучим духовным оружием миллионных масс трудящихся в их благородной и героической борьбе за коммунизм.

Активное вмешательство художника в жизнь, участие своим правдивым, глубоко раскрывающим действительность творчеством в строительстве коммунистического общества — таков закон нашего искусства. Такое искусство и есть искусство социалистического реализма, искусство большой жизненной правды, до конца народное, проникнутое духом коммунистической партийности. Идея коммунистической партийности — животворящая идея нашего искусства. Ее творцом был Ленин, который впервые сформулировал ее в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература», написанной в самый разгар событий первой русской революции.

В дни, когда вся энергия великого вождя, казалось бы, была направлена только на прямую организацию революционных выступлений, он счел необходимым заговорить о роли литературного дела в обществе.

«В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы...»* — писал Ленин. Он понимал партийность литературы как открытую, свободную и сознательную связь писателя с народом, с партией, с идеалами коммунизма, подчеркивая, что только так, только на этом пути искусство может полностью развернуть свои возможности, оказывая всю мощь своего идейного влияния на широчайшие массы. И как пророчество о путях нашей советской художественной культуры читаем мы сегодня ленинские слова: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность».

Лучшие произведения советских мастеров во всех областях искусства: в литературе и кино, в архитектуре и живописи, в театре и в музыке — живое свидетельство этого замечательного предвидения великого Ленина.

ОБ ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ

До сих пор мы говорили о некоторых важных особенностях искусства вообще, о чертах, свойственных всем видам художественного творчества. Но каждый раз — идет ли речь о романе или статуе, картине или симфонии — общие особенности искусства проявляются по-разному, и, для того чтобы хорошо разбираться в произведениях каждого из его родов, очень важно понять характерные черты именно данного вида искусства.

Поэтому обратимся теперь к своеобразным свойствам живописи.

Внешним образом живопись можно определить как искусство воспроизводить видимую нами окружающую действительность с помощью красок на какой-либо двухмерной поверхности *. Живописец, пользуясь определенными техническими приемами и средствами, о которых поговорим ниже, создает изображения людей, вещей, событий, различных явлений природы — короче говоря, всего того, что в реальной жизни способен воспринимать наш глаз.

Живопись находится в ближайшем родстве с такими видами искусства, как скульптура и графика и в известном смысле архитектура. Эти роды художественного творчества обычно объединяют под общим названием *изобразительные искусства.*

Термин этот условный. Ведь и театр и кино тоже *изображают* действительность, создавая зрительные образы. Однако и спектакль и фильм в отличие, скажем, от живописного полотна или статуи мы воспринимаем *во времени.* В кинокартине «изображения» движутся, сменяют друг друга, в то время как картина живописца неподвижна. Полотно Репина «Не ждали» изображает только одно мгновение. Но мы ясно представляем себе, что было минуту назад, когда горничная не открыла еще двери нежданному пришельцу, и еще отчетливее можем вообразить, что будет через секунду, когда сын уже приблизится к старушке матери и заключит ее в свои объятия. На самом деле изменений во времени здесь нет, но мы эти изменения воображаем.

---

* Мы не будем здесь специально говорить о так называемой декоративно-орнаментальной живописи, которая технически выполняется порою так же, как и живопись в собственном смысле слова, но является, в сущности, особым родом искусства.

Неподвижна и неизменна статуя, рисунок художника-графика, неподвижно архитектурное сооружение.

Мы говорим обычно, что образ в этих искусствах, будучи неизменяющимся с течением времени, развертывается только в пространстве. Отсюда и другое название интересующего нас семейства искусств — *пространственные искусства* [*].

Произведения изобразительных искусств, в частности живописи, воспринимаются нами с помощью зрения. И в этом еще одно их отличие от произведений кино и театра, воспринимать которые надо не только зрением, но и с помощью слуха, и тем более от музыки, воспринимаемой нами только слухом.

У Левитана есть картина, изображающая тихий летний вечер на Волге. Замерло зеркало реки, прозрачно бледнеющее небо, будто дремлют белые здания монастыря на противоположном берегу. Звучны краски подернутой первым осенним золотом листвы, облитой лучами заходящего солнца. Картина называется «Вечерний звон», и, смотря на нее, невольно проникаешься ощущением, будто над замершими лесами, над медлительно текущей рекой льются протяжные звуки колокола.

Но как бы ни было остро это чувство, в действительности картина «молчит», и только ее чисто зрительный образ возбуждает в нас слуховое ощущение, или, как говорят, слуховую ассоциацию.

Есть много очень «шумных» картин. Венецианский художник эпохи Возрождения Паоло Веронезе любил изображать пышные пиршества. Глядя на его полотна, мы буквально «слышим» и гомон гостей, и звон посуды, и музыку. Но все это, разумеется, только благодаря нашей способности к сложным ассоциациям. Забегая вперед, заметим, что праздничное «звучание» картин Веронезе обусловлено не только тем, что он, например, изображает на переднем плане играющих музыкантов, но и сутолокой фигур, находящихся в разнообразных движениях и позах, и особенно цветом, насыщенным, ярким, интенсивным. Не случайно говорят живописцы о «звучном» колорите. Психологический аппарат ассоциаций очень сложен, и не потому только возбуждается в нас ощущение звука, что мы видим изображение звучащего предмета, но и благодаря своеобразной выразительности данного сочетания красок. Сравните прозрачную ясность цвета в «Девочке с персиками» Серова и золотистый сумрак «Эсфири, Амана и Артаксеркса» Рембрандта, и вы сразу почувствуете, какое это имеет значение для создания *настроения* погожего, умытого росой, наполненного птичьим чириканьем утра в одном случае и настороженной тишины в другом.

---

[*] Есть еще третий термин, встречающийся иногда в русских книгах по искусству, — пластические искусства.

Итак, изобразительные искусства характеризуются тем, что образ в них имеет только пространственный характер, а воспринимается он непосредственно только с помощью зрения.

Теперь посмотрим, чем отличается живопись от других видов изобразительных искусств.

Ближе всего к живописи графика. В обоих этих искусствах пространственные и зрительные образы возникают благодаря своеобразной условности. Если в скульптуре реально существует объемная, трехмерная фигура человека, вылепленная в глине, высеченная в мраморе или отлитая в бронзе, то в картине или в графическом листе на самом деле материально есть только какая-то поверхность (холст, кусок картона, бумаги, дерева и т. д.), на которую нанесены мазки краски, штрихи карандашом или углем. Только в нашем глазу образуется впечатление реального предмета.

Если взять картину Серова «Девочка с персиками» в руки и пристально рассматривать вблизи ее поверхность, как это нередко приходится делать с произведениями живописи музейным работникам и реставраторам, то мы не увидим ничего, кроме множества мазков краски разных оттенков и разной формы, лежащих на поверхности холста. Отойдем на определенное расстояние — и перед нами девочка-подросток в розовой кофточке с черным бантом, сидящая в уютной светлой комнате свежим и веселым летним утром. Художник с большим мастерством создал для нашего взора иллюзию натуры, реальной жизни.

Сразу же подчеркнем: слово «иллюзия» надо понимать отнюдь не в смысле обмана зрения. Не дело живописи — *имитировать* действительный мир. Стало быть, речь идет лишь о том, что живописец с помощью красок создает *образ* реальных предметов и явлений, всего зримого мира.

Разница между живописью и графикой заключается лишь в средствах и формах создания этого образа. Живописец пишет красками, создавая законченные изображения, график часто ограничивается только рисунком, а если и употребляет цветные карандаши или краски, то, как правило, не создает законченной картины, нередко лишь «подцвечивая» свое изображение. Впрочем, иногда трудно бывает отнести то или иное произведение к живописи или графике: есть ряд таких работ, написанных акварельными красками, которые можно с одинаковым правом назвать и живописью и графикой. Но мы не будем здесь подробно об этом говорить, так как пришлось бы долго задерживаться на сложном и многообразном искусстве графики, куда входят и рисунок от руки, и гравюра, и искусство плаката, и изображения, выполненные акварелью, и многое другое.

Из сказанного уже ясно, в чем основные отличия живописи от скульптуры. Изображения в скульптуре всегда реально объемны, трехмерны. Живописное произведение реально двухмерно, и ощущение объема предмета, протяженного пространства достигается опять-таки условными приемами создания «иллюзии». В «Мадонне Бенуа» Леонардо да Винчи мы очень ясно ощущаем объем фигуры упругого тельца мальчика, трехмерность фигуры матери, округлость ее головы. Но все это создано лишь искусством живописца — рисунком, светотенью, умением применить перспективу, цветом.

Еще более очевидны отличия живописи от архитектуры. На них мы не будем останавливаться, отметим только, что архитектурное сооружение существует в пространстве реально, состоя из вполне материальных элементов, а кроме того, оно ничего не «изображает»... Еще более важно то, что в подавляющем большинстве случаев здание — это не только художественное произведение, а прежде жилой дом, театр, вокзал, правительственное сооружение и т. д. Зодчество — и материальное производство, создающее для людей соответствующую реальную среду, в которой они живут, работают, отдыхают; и художественная деятельность, ибо архитектор творит для человека и «эмоциональную среду», которая (что для нас сейчас и важно) может быть продолжена, развита, конкретизирована произведениями скульптуры и живописи. Так возникает *синтез искусств* — ансамбль архитектурного здания с другими изобразительными искусствами. Этот синтез практически возможен потому, что зодчество роднит с живописью и пластикой их зрительный, пространственный характер. Это обеспечивает возможность «содружества» архитектуры и живописи. Немало произведений живописи написано непосредственно на стенах зданий или предназначено для определенных мест в определенных сооружениях.

Сложнее соотношение живописи со всей обширной областью прикладного искусства. Последнее, подобно архитектуре, как правило, сочетает в себе художественную и материальную функцию. Палехская шкатулка — коробочка, в которой можно хранить какие-либо предметы, но она украшена живописью и благодаря этому входит в царство художеств. Однако не следует думать, что только когда бытовой предмет изукрашен живописцем, он становится искусством. У прикладных искусств свои законы. Древнегреческие гончары очень часто расписывали сосуды своеобразной живописью, но и вазы, лишенные росписей, благодаря своей форме, пропорциям, пластическим очертаниям, окраске и т. д. бывают высокохудожественны в самом строгом смысле этого слова.

Выше мы говорили, что задача всякого искусства — быть «учебником жизни», помогать нам познавать, осмысливать действительность и определять свое отношение к разным ее явлениям.

В этом общем деле у каждого искусства есть своя особая роль. Если бы все задачи, стоящие перед художественным творчеством вообще, могли быть вполне решены каким-либо одним его видом, обществу не было бы нужды развивать разные роды искусства. Если бы нас полностью удовлетворяло чтение книг, мы не испытывали бы потребности ходить в кино. Интерес к музыке не исключает интереса к драматическому театру. И хотя все виды искусства отражают, познают и объясняют жизнь, делают они это с разных сторон и по-разному.

Поэтому для нас и важно установить, какие стороны действительности прежде всего способна отражать живопись, в чем она превосходит другие искусства, а также каковы границы ее возможностей.

Впрочем, возможности живописи очень широки. Ведь ей доступно все в жизни, что доступно нашему глазу, а с помощью зрения мы получаем огромное количество впечатлений, делаем массу наблюдений.

В нашем языке это отразилось в ряде слов и выражений. Когда мы хотим сказать, что дело вполне ясно, мы говорим: «очевидно», то есть буквально: «видно очами». Объяснить что-нибудь особенно убедительно — значит объяснить «наглядно», то есть так, будто на это можно самому поглядеть. «Воочию» видеть что-нибудь — значит быть живым свидетелем происшедшего.

Видимый (в буквальном смысле слова!) мир живопись способна раскрывать нам с особой широтой и щедростью. В отличие от скульптуры, которая в большинстве случаев ограничивается изображением одной или нескольких фигур, живописное искусство может включить в поле своего зрения куда более широкий круг явлений. Живописец легко изобразит на своем полотне десятки и сотни людей. Природа во всех ее видимых проявлениях также легко доступна живописи — луга и реки, леса и горы, деревья и травы, камни и животные. И не только это — дождь и луч солнечного света, вечерние сумерки и утренний туман, осенняя хмурость и весенняя свежесть, буря на море и извержение вулкана, уютные уголки в березовой роще и далекие цепи горных кряжей — буквально любые виды и состояния природы доступны кисти живописца.

Так же широко охватывает живопись человеческую жизнь. Даже такие, казалось бы, «невидимые» явления, как человеческая мысль, не недоступны живописи. Конечно, мы не знаем, о чем именно думает Меншиков в картине Сурикова. Об этом непосредственно мог бы рассказать писатель. Но когда мы видим резкий профиль бывшего «птенца гнезда Петрова», его остановившийся взор, руку с судорожно сжатыми пальцами, всю его массивно-громоздкую фигуру, которой даже невозможно распрямиться в этой тесной и низкой избе, — мы ощущаем напряженную работу мысли, кипение бессильной страсти, стремительный бег мучительных воспоминаний.

Таким образом, круг явлений жизни, доступных живописцу, очень широк. Другое дело, какими из этих возможностей воспользуется художник. Это зависит и от исторического этапа развития искусства, и от того, какие задачи выдвигаются перед живописцем, и, наконец, от самого замысла произведения. Так, создания средневековых художников, мировоззрение которых выливалось в религиозные формы, очень условны, они воздерживались от воспроизведения живого богатства реального мира во всей его непосредственности. Художники Возрождения, жадные до реальной натуры со всеми ее подробностями, никогда, например, не изображали определенной погоды, как это мы видим в «Проселке» Саврасова или в «Петре I» Серова.

Но так или иначе живописи доступна гораздо большая, чем в других изобразительных искусствах, наглядность. Действительность может предстать в картине в живых красках: бесконечно разнообразные предметы могут располагаться в реально воспроизведенном пространстве: одни близко, будто подле нас, другие далеко.

В скульптурной группе нельзя изобразить рядом с большой фигурой маленькую так, чтобы у нас получилось впечатление, будто одна находится подле зрителя, а другая очень удалена от нас.

В живописи же это очень просто. Фигуры, написанные на холсте одна подле другой, кажутся удаленными друг от друга благодаря разнице в масштабах. Это хорошо можно видеть на примере серовского «Петра I».

В скульптуре нельзя «изобразить» света. Статуя всегда освещена тем реальным светом, который в данную минуту на нее попадает; в живописи художник волен дать освещение солнечное (как, например, в «Девочке с персиками») или пасмурное (как в «Прачке» Домье), дневное (как в «Не ждали») или вечернее (как в «Ужине трактористов» Пластова).

Примеры можно было бы продолжить, но и сказанного довольно, чтобы понять, какими обширными и гибкими возможностями в воспроизведении действительности обладает искусство живописи.

Через раму картины нам может открыться окно в мир, и в этом «окне» мы увидим прошлое и настоящее, далекое и близкое, обыкновенное и удивительное, реальное и фантастическое, печальное и радостное, нежное и героическое.

Леонардо да Винчи, имя которого мы уже не раз упоминали, очень хорошо характеризовал эти возможности и силу живописи. Он был не только замечательным художником, но и глубоким ученым. Много размышлял он и об искусстве живописца. В его «Трактате о живописи» можно прочесть очень интересный «спор» между искусствами. Леонардо отдает предпочтение живописи перед всеми другими художествами: поэзией, музыкой, скульптурой. «Живопись ценнее поэзии, — говорит Леонардо,— поскольку она служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия... Разве не видишь ты, что глаз объемлет красоту всего мира?.. Если поэт свободен, как и живописец, в изобретениях, то его выдумки не доставляют такого удовлетворения людям, как картины; ведь если поэзия распространяется в словах на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами форм подражать этим формам в природе. Теперь посмотри, что ближе человеку: имя человека или образ этого человека? Имя человека меняется в разных странах, а форма изменяется только смертью. И если поэт служит чувству путем уха, то живописец — путем глаза, чувства более достойного». И далее: «Так пойди же ты, поэт, опиши красоту, не изображая живого предмета... Если ты скажешь: я тебе опишу ад или рай и другие наслаждения и ужасы, то живописец тебя превзойдет, так как он поставит перед тобою вещи, которые молча будут говорить о наслаждениях или же будут ужасать тебя... Живопись скорее приводит к движению чувства, чем поэзия».

Гениальный живописец очень точно определил одно из основных преимуществ живописи: способность воссоздать видимый мир во всем его богатстве, представить человеку зрелище любого предмета или явления, какое только можно увидеть в самой жизни, а сверх того и любые фантастические образы, и притом так, что зритель оказывается как бы очевидцем того, что изобразил художник.

В этой зрительной предметности — большая сила живописного искусства, источник многообразных его возможностей. Вновь увидеть то, что видел когда-то, или впервые посмотреть на то, чего никогда не видел, представить наглядно то, чего никогда не было, но что составляет плод творческой деятельности ума и фантазии человека, — все это во власти живописи.

Зримый мир — вот стихия живописного искусства. Но из этого совсем не следует, что простое воспроизведение, копирование предметов и явлений составляет цель живописца. Мы уже отмечали выше, что имитация жизни не может быть задачей настоящего большого искусства.

Казалось бы, не может быть более точного воспроизведения облика человека, чем механический гипсовый слепок — маска. Известно, однако, что такая маска всегда будет безжизненной, мертвой. Можно ее раскрасить «под натуру», но чем более точно станем мы имитировать лицо, тем более отталкивающее впечатление будет производить этот безжизненный муляж. В «Неведомом шедевре» Бальзака, новелле, которой так восхищался Маркс, старик художник, проникший в самые глубокие тайны живописи, хотя и бессильный с ними совладать, говорит: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт!.. Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Ну, так попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой,—ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передает движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ».

Это очень верно сказано. Сама по себе внешняя достоверность изображения, скрупулезная правдоподобность, как бы стремящаяся стереть грань между искусством и жизнью, отнюдь не приближает нас к жизни в ее настоящем, глубоком смысле. Иллюзия действительности может быть для живописца средством, приемом, но не целью, не смыслом творчества.

Впрочем, неправильна и обратная крайность, за последнее время приобретшая у нас популярность некоторой моды: отвергать всякую иллюзорность без разбора и оценки, как якобы признак натурализма. Многие великие мастера отнюдь не гнушались иллюзией. Немецкий художник XVI века Г. Гольбейн-младший был великим мастером точнейшего воспроизведения внешнего облика своих моделей, выписывая каждую пуговичку, чуть не каждую нить кружев. Голландский живописец XVII столетия Хеда наслаждался точностью передачи предметов: прозрачностью стекла, тусклым блеском старинного серебра, румянцем поджаристой булки.

Но вот что примечательно. Если воспользоваться выражением бальзаковского художника, оба названных живописца, как и другие подобные им, всегда оставались поэтами, а не копиистами. Они полны бескорыстного восторга перед тем миром, который открывается их взорам, и в их любовной тщательности меньше всего сухого и прозаического педантизма. Натурализм начинается не там, где есть строгая выписанность и иллюзорность, а там, где они продиктованы особым, далеким от настоящего эстетического чувства импульсом: недоверием ко всякому порыву мечты или фантазии, плоским, вульгарным пониманием художественной правды как непременной протокольной «правильности».

Натурализм — искусство, отвечающее узкому кругозору мещанина, сердито требующего от художника, чтобы он не «умничал», а просто бы копировал натуру, и дело с концом.

Ведь живопись — искусство, а задача всякого искусства — давать нам глубокое знание действительности, открывать в ней нечто новое, важное, интересное, волнующее.

Но что в этом смысле «может» живопись, если она все-таки, как мы говорили, ограничена изображением зрительного облика окружающих нас предметов?

Большое значение имеет, конечно, и возможность увидеть, как «выглядело» то или иное событие, как выглядел тот или иной человек. Прочитав о драматических событиях, связанных с историей так называемого раскола на Руси во второй половине XVII столетия, мы захотим себе представить людей и дела того времени. Картина Сурикова «Боярыня Морозова» позволяет нам это сделать. Мы видим, в каких тогда ходили одеждах, видим типических представителей разных слоев московского общества — от разодетой в цветные узорчатые ткани боярыни до едва прикрытого рубищем нищего-юродивого; мы видим волнующуюся толпу москвичей и саму героиню — мощную духом, непримиримую раскольницу Морозову.

В портретах советского художника Нестерова зафиксированы облики многих деятелей нашей культуры, ныне уже покойных. Обращаясь к этим портретам, мы узнаем, как выглядел знаменитый физиолог Павлов или известный хирург Юдин.

Но не только внешний облик людей и внешнюю сторону событий доносит до нас живописец. В портрете Ренато Гуттузо работы П. Корина перед нами не только удивительно точно схваченные черты замечательного современного итальянского художника, но и его яркая личность умного, пытливого, ищущего живописца, неукротимо-страстного, хотя внешне предельно сдержанного, бойца — общественного деятеля, упрямо-целеустремленного и одновременно мягкого человека. И даже больше: в экспрессии композиции, в беспокойстве цветовых сочетаний звучит тот же дух тревожного драматизма, которым отмечены полотна самого Гуттузо. Сравните портрет Корина с картиной «Рокко с патефоном». Советский портретист не подражает манере Гуттузо. Внешне ничего сходного нет. Но образ итальянского мастера, воссозданный большим советским художником, очевидно, обязательно включает в себя не одни черты внешнего облика Р. Гуттузо, но и переживания его. И это закономерно. Посмотрите еще раз портреты Достоевского работы Перова и Стрепетовой — работы Репина.

Этот пример, думается, вполне убедительно свидетельствует о том, какое сложное, богатое содержание — и притом далеко за пределами чисто «зрительного облика» — подвластно искусству живописи.

Всякое произведение живописи непосредственно воспроизводит только зримые формы, и больше ничего. Но через эти зримые формы художник-реалист способен передать нам глубокое понимание человеческой натуры, судеб людей, их взаимоотношений между собою, истории народов, природы.

«Проселок» Саврасова не просто более или менее точно зафиксированный вид натуры, но полный поэзии образ, который помогает нам лучше чувствовать жизнь природы.

В «Допросе коммунистов» Иогансона мы не только видим трагическую сцену времен гражданской войны, но нам раскрывается героическая доблесть коммунистов и преступная низость белогвардейцев. Картина заставляет нас почувствовать, что хотя коммунисты, приведенные на допрос, наверное, погибнут, — дело их правое, и оно неизбежно победит: так много уверенной силы в фигурах пленных, так жалки в своей смятенной злобе белогвардейские офицеры.

Какими средствами живописец раскрывает нам смысл изображенного, мы увидим позже, а пока только подчеркнем еще раз, что для искусства живописи доступен самый широкий круг явлений жизни.

Иными словами, живописец способен познавать мир в многообразных его проявлениях, он способен ставить и решать множество жизненных вопросов, выражать бесчисленные нюансы чувств и мыслей. Но что бы он ни делал, он делает только при посредстве зрительных форм. Для изображения души в распоряжении живописца есть только тело, говорил Стендаль.

Но вот с конца прошлого века в истории живописи, как и в истории других видов искусства, стали обнаруживаться тревожные признаки. Возникло стремление обособить живопись от всей сложности и богатства жизненных наблюдений и общественных вопросов. Начиналось художественное движение, приведшее в конечном счете к тупику формализма.

Необходимо хотя бы кратко остановиться на причинах этого, ибо сегодня, когда мы ведем борьбу против проявлений буржуазной идеологии в искусстве, в частности против ее крайнего выражения в так называемом абстракционизме, полезно познакомиться с их сущностью.

В период империализма крайне обостряются и противоречия в области культуры. Это сказалось, в частности, в том, что в конце XIX и начале XX века многие, и зачастую особенно чуткие и остро реагирующие на конфликты жизни художники, но притом не связанные с каким-либо широким общественным движением, изолированные от масс своей «башней из слоновой кости», с тревогой, с негодованием, а то и со страхом ощутили, что современное им общество погружается в тяжкую и мучительную болезнь. Но эти художники не видели, не умели еще видеть, что единственный выход для них — в борьбе против капиталистического строя. Они оставались в плену буржуазного образа мысли с его иллюзиями и заблуждениями, и потому их мировоззрение приобретало порою трагическую напряженность, как у замечательного голландского живописца Ван-Гога или нашего Врубеля.

В этом еще чувствуется сила мастеров, как бы на свой страх и риск пытающихся вести борьбу против царства капиталистической прозы.

Тогда французский живописец Сезанн, пытаясь отгородиться от тривиальности буржуазного мира, ищет способы предельно «упростить» живопись, сведя ее к элементарному восприятию «бытия предметов». «Живопись — это оптика, — говорил Сезанн, — содержание нашего искусства прежде всего в том, о чем мыслят наши глаза». Тогда Гоген бежит из «Современного Вавилона» — Парижа — на остров Таити, в наивной поэзии первобытности утоляя свою жажду мира для смятенной души. Он пишет полуфантастические картины, черпая сюжеты из жизни таитян, но, по его собственному утверждению, «не изображая ровно ничего реального в вульгарном понимании этого слова». Он хочет, чтобы его полотна непосредственно не выражали никакой идеи и заставляли бы человека «мыслить без помощи идей и образов, как это делает музыка, просто благодаря таинственным взаимоотношениям, существующим между нашим мозгом и тем или иным расположением красок и линий».

Но тут-то мы и подходим к той предательской трещине, которая оторвала художника от жизни со всем ее богатым и сложным содержанием. Все эти художники ощущали разлад с буржуазной действительностью. Но они не столько мобилизовали свое искусство на борьбу против буржуазного общества, сколько бежали, прятались от него. Бегство от действительности приводило их к своеобразной творческой самоизоляции. Возникла губительная для художника идея о том, что искусство независимо от реального мира и не должно иметь с ним ничего общего.

Художественное «бунтарство» трагическим образом попадало в объятия реакционно-буржуазной идеологии. Не сумев сбросить оковы буржуазно-анархических иллюзий, отстраняясь от капиталистической действительности, художники уходили от действительности вообще. Ненавидя уродство буржуазного строя, они разуверились вообще в красоте реального мира. Так в начале нового века родились первые формалистические направления: кубизм, футуризм, экспрессионизм и др.

Этот процесс, протекавший в умах многих художников, вступивших на путь формализма, очень ярко выразил немецкий экспрессионист Франц Марк: «Я рано начал воспринимать людей безобразными; животные казались мне красивее, чище. Но и в них открыл я так много отталкивающего и уродливого, что мои изображения инстинктивно, по внутреннему побуждению стали делаться все схематичнее, абстрактнее. Деревья, цветы, земля — все на свете обнаруживало передо мною с каждым годом все больше уродливых, отталкивающих сторон, пока однажды я не осознал всю уродливость природы, ее нечистоту».

В этом страшном признании последовательного разрыва художника с действительностью, с красотой жизни, как в капле воды, отражается путь буржуазного искусства к своей окончательной гибели в абстракционизме.

В самом деле, что осталось искусству, провозгласившему свою принципиальную независимость от реального мира и даже от всякого живого человеческого содержания? Погружение в чистую игру форм.

Так, в кубизме художники попытались «по-новому» взглянуть на мир, как бы разлагая предметы на некие не связанные в живое единство формы: плоскости, грани, где-то ассоциирующиеся с какими-то конкретными образами, где-то теряя с ними какую бы то ни было, даже ассоциативную, связь. Пытались обосновать этот прием теорией, согласно которой живописец должен смотреть на вещи одновременно с разных точек зрения, отчего-де получается «динамический» образ объекта. Но это только «теория». На деле картины кубистов (например, Ж. Брака) создают ощущение чего-то непрочного, ускользающего, обманчивого. Налицо последовательный субъективизм, когда воображение и прихоть художника деформируют мир с полной произвольностью.

Но последний шаг был сделан, когда самые последовательные из формалистов провозгласили полный и абсолютный отказ от всякой изобразительности, то есть абстракционизм, или, иначе, беспредметничество.

Отказываясь от всякой изобразительности, абстракционисты, казалось бы, стремились подчеркнуть особое значение «чистой выразительности» формы: цвета, ритма, движения отвлеченных линий и форм. Но в результате получался предельный субъективизм, не способный пробудить в зрителе какие бы то ни было конкретные чувства. Не говоря уже об идеях. Почему это так?

Сторонники абстракционизма нередко говорят: а почему, собственно, художник обязательно должен чувствовать себя связанным с реальными формами природы? Разве музыка не дает нам примера насыщения совокупности «абстрактных» звуков большим идейно-эмоциональным содержанием? Почему же невозможна музыка красок, мелодия линий, ритмика форм?

Да, музыка способна безо всякой изобразительности нести очень многообъемную смысловую и эмоциональную нагрузку. Как это получилось, вкратце не объяснишь. Отметим только одно. Слух наш долгими тысячелетиями развития человечества воспитан на восприятии условных «сигналов» речи. Слова ведь ничего не «изображают», они только «значат», как значат и самые тонкие интонации нашего голоса. Ведь даже речь на незнакомом языке благодаря этим интонациям будет для нас далеко не совсем бессмысленной. Мы уловим в ней человеческое содержание.

Иное дело — зрение. Глаз человека в ходе всей исторической практики людей воспитан на восприятии и осмыслении реальных предметов. Условные зрительные сигналы (ну, например, огни светофоров) имеют только побочное, вспомогательное значение. Форма, цвет, характер линий — все это, как мы увидим дальше, может нести очень большое и сложное содержание, но только в связи с реальными предметами. Можно говорить о мечтательном сумраке вечера и радостном жесте простертой руки, но нет «цвета мечтательности» или «линии радости». Об этом остроумно сказал еще в прошлом веке немецкий психолог Фехнер: «Красный цвет на щеках девушки может быть очень красив, но он станет безобразным, едва мы передвинем его всего на несколько сантиметров — на ее нос!»

Вопреки утверждениям абстракционистов восприятие цвета всегда будет накрепко связано с предметом или, еще точнее, с совокупностью реальных предметов и явлений. Один и тот же чистый красный цвет может звучать и на весеннем платье девушки и на полотнище знамени, а может быть и цветком гвоздики.

То же можно сказать и о других средствах выразительности, которыми пользуется живопись.

Неверно думать, что художники-формалисты всегда неучи или бездарности. Зачастую это люди безнадежно запутавшиеся, дезориентированные, пораженные социальной болезнью века — кризисом буржуазного сознания. И тем важнее нам понять, где и как начинается этот страшный процесс обесчеловечивания искусства, где начинается «искусство», не только не способное, но и принципиально не желающее проникать в жизнь со всеми ее большими и малыми, суровыми и радостными проблемами.

Начинается все с решительного ограничения смысла зрительного начала, убивающего в художественном творчестве его живую душу.

В чем суть этого ограничения? Вот сначала простейший пример. Вы видите лимон. Зрительно он представляет собою продолговато-округлое желтое тело с шероховатой поверхностью. Если его разрезать пополам, будет видна влажная, чуть зеленоватая сердцевина. Если перед вами начать резать лимон, вы невольно ощутите на зубах оскомину, и рот ваш наполнится слюной. А ведь на лимон вы только смотрели, и никаких вкусовых ощущений у вас не было. Значит, чисто зрительное восприятие продолговато-округлого желтого тела с шероховатой поверхностью вызывает в человеке благодаря предшествующему опыту, знаниям и т. д. целый сложный комплекс хоть и элементарных, но все-таки реальных и притом не только зрительных ощущений. Так вот, художник, тяготеющий к формализму, будет стараться освободиться от всех этих моментов, считая их затуманивающими чисто зрительное начало. А голландский художник XVII века Хеда, изображая этот самый лимон, не просто старается зафиксировать зрительный облик плода, но и вызвать в зрителе всю совокупность человеческого отношения к нему — ощущение вкуса, аппетитности.

Никакое зрительное восприятие не существует для нас изолированно. Возьмите любое движение человеческого тела, любую позу, любой жест. Для формалиста это просто определенное расположение в пространстве частей тела, для реалиста же все это исполнено жизненного, человеческого смысла. Сцепленные руки в портрете Достоевского у Перова не механическое соотношение конечностей, но выражение напряженной и тяжелой думы, ибо, как учит каждого из нас наш опыт, так сидят, сплетя пальцы рук, обычно люди, погруженные в горестное размышление. Ведь и для Пикассо в его картине «Девочка на шаре» контраст хрупкой, колеблющейся фигурки девочки на шаре и угловатого, массивного тела атлета, сидящего на кубическом ящике, не просто изысканный ритмический эффект, но средство создать определенное, очень человечное *настроение*.

Из всего этого можно сделать только один вывод. Поскольку в реальной жизни у нас нет изолированных чисто зрительных восприятий внешней формы, так не может их быть и в полноценной живописи. С точки зрения формалиста картина «Эсфирь, Аман и Артаксеркс» не более как комбинация трех посаженных вокруг овального стола, уравновешивающих друг друга фигур. А на самом деле полотно великого художника, как увидим позже, глубоко человечная повесть о большой драме.

Итак, что же, собственно, сделали формалисты с художественной формой? Они вырвали ее отдельные, изолированные элементы из жизненной связи, абсолютизировали их, раздули и тем самым изуродовали, превратив их в собственную противоположность. Некоторые наши молодые художники, попавшие в сети абстракционизма, потому и соблазнились его мнимым «новаторством», что им почудилось здесь некое обостренное внимание к зрительной стороне мира (а всякий одаренный живописец к ней, разумеется, особенно чуток). Но на деле вместо обогащения эмоциональных возможностей живописи в беспредметничестве мы видим полное ее крушение. Правда жизни, всякое настоящее человеческое содержание покинули картины формалистов. Завершился процесс *обесчеловечивания* искусства, или, как обычно говорят, его дегуманизации. «Поэт начинается там, где кончается человек», — сформулировал принцип формалистической эстетики один из ее современных апологетов.

Вот почему абстракционизм и пользуется такой поддержкой в капиталистических странах. В начале, когда он еще рядился в одежды «бунтарства», когда к нему, чаще всего на время, примкнули многие одаренные художники, оппозиционно настроенные к буржуазному обществу, отношение к абстракционизму со стороны буржуазии было, как правило, отрицательным, зато теперь положение изменилось. Идеологи буржуазии поняли, что слепой и обесчеловеченный субъективизм абстракционистов не только не представляет собою никакой опасности для капиталистического строя, но и дает ему немалые выгоды. Ведь формализм вообще бежит от действительности, погружается в смутную стихию иррационализма, вселяет в людей ощущение растерянности, невозможности разобраться в окружающем мире, непрочности всего на свете и, наконец, отчаяния.

Это и привело к нынешнему официальному «триумфу» беспредметничества. «Ссора», с которой началась было история взаимоотношений абстракционизма с буржуазным обществом, совершенно улажена, и ныне для буржуазной критики он стал почти что «классикой» искусства XX века.

Не трудно понять, что формалистическое искусство по самому духу и смыслу своему чуждо социалистической художественной культуре. Ленин еще на заре советской власти решительно выступил против этой буржуазной моды в искусстве. Не изменилась наша позиция и сегодня. Партия и ныне призывает художников бороться против проникновения влияний буржуазной идеологии, за высокогуманистическое, народное искусство социалистического реализма, за большое общественно-содержательное творчество.

Мы, по-видимому, далеко отошли в сторону от основного хода мысли. Но читатель, быть может, не посетует на то, что мы захотели рассказать ему о формализме, и не так уж это далеко от темы.

Вернемся теперь снова к вопросу о соотношении живописи с другими видами искусства. Мы видели, что она имеет перед литературой то преимущество, что дает наглядные образы, ставит зрителя лицом к лицу с данным предметом и событием, а не описывает его. Ну, а кино и театр? Ведь они тоже непосредственно изображают зримый мир да еще в отличие от живописи развертывают свое изображение во времени, имея возможность сделать зрителя свидетелем последовательного хода событий от завязки и до развязки. Живопись же неподвижна.

Не надо ли живописцам «сложить оружие» к ногам своих более могущественных коллег?

Мы уже говорили о том, что живопись, как и другие «пространственные» искусства, не может развертывать образ во времени и обычно ограничивается тем, что фиксирует какой-то один момент действительности. Жизнь ежеминутно меняется, даже, казалось бы, находящийся в покое человек сейчас таков, а через минуту в чем-то, пусть очень малом, может измениться: чуть подвинуться, иначе положить руку; новые мысли придадут лицу другое выражение. В живописном произведении люди, природа, происходящие события будто остановлены в какое-то определенное мгновение. Навсегда застыл суриковский Меншиков, сжимая в кулак положенную на колено руку; замерли в неподвижности порывающаяся убежать дочка и удерживающая ее мать в «Сватовстве майора»; солнце, готовое прорваться через уходящие вдаль дождевые тучи, навсегда остановилось за облаком в «Проселке» Саврасова; замер, нагнувшись, чтобы поднять красное знамя, рабочий в картине Коржева; навсегда остановлен в своем бешеном шаге Петр I на полотне Серова; «вечно» будет наливать молоко в миску девочка в «Ужине трактористов» Пластова и скользить лодка по дремлющей реке в «Керженце» Ромадина.

Но значит ли это, что живописи недоступно изображение времени, изменчивости, течения событий? Нет, не значит. В ранние эпохи истории человечества, в древнем мире и в средние века художники очень часто, желая преодолеть «неподвижность» живописи, изображали на одной и той же картине несколько последовательных моментов действия. Один и тот же персонаж изображался дважды, трижды, так что зритель мог увидеть, что было сначала, что немного погодя и что потом. Такой прием использовали еще и художники раннего Возрождения (XIV—XV вв). Так, на стенной росписи Мазаччо, изображающей легенду о христианском святом — апостоле Петре, в одной из композиций Петр изображен три раза: сначала мы видим его в центре, в группе учеников Христа. Христос посылает Петра поймать в близлежащем озере рыбу, в брюхе которой он должен чудесным образом найти монету, необходимую, чтобы заплатить пошлину при входе в город. В левой части росписи, никак не отделенной от центральной группы, мы видим немного поодаль Петра, уже потрошащего пойманную рыбу, а в противоположном конце фрески, справа, Петр кладет в руку стража добытую монету.

Такой прием «продления времени» в живописи идет от наивной сказочности, свойственной зачастую древним художникам. Но им пользовались и позже; пользуются и сейчас, главным образом в монументальных росписях. Подобную условность, нарушающую «одномоментность» пространственного образа, широко применяли мексиканские художники, создавшие в наш, XX век своеобразную школу монументального искусства (ее представители — Ороско, Ривера, Сикейрос).

Однако с XVI века (у нас в России с XVIII) живописцы, как правило, избегают такого способа передавать длящиеся во времени события, и каждая отдельная картина представляет теперь какой-нибудь один-единственный момент.

Но это не значит, что живопись совсем отреклась от передачи временных изменений, происходящих в действительности. Вспомним о том, что наши зрительные впечатления органически связаны со всеми другими сторонами нашего сознания. Ведь и в жизни, увидев какой-нибудь предмет или случайно наткнувшись на какую-то сценку, мы можем хорошо представить себе, что происходило тут прежде и что будет потом. Допустим, вы попадаете в район города, который только что начинает застраиваться. Высятся башенные краны, уже вырисовываются корпуса зданий, изъезженные дороги по сторонам огорожены заборами, завалены строительным материалом. Кое-где еще видны пустыри, поляны. Нетрудно вообразить, что еще несколько месяцев назад здесь было чистое поле, поросшее травой, на котором паслись коровы, и из города тянулась дорога, ведущая в соседние села. Так же легко вы себе представите, что пройдет год-два — встанут здесь стройные ряды зданий с освещенными окнами, появятся асфальтированные площади и улицы, обсаженные вереницами деревьев.

В зрительном впечатлении данного мгновения обычно скрываются и прошлое и будущее. И это свойство нашего сознания используется живописью. Наше воображение может восстановить мысленно течение времени, тем более если художник об этом специально позаботится.

В кино, как и в жизни, время течет безостановочно. Вот на экране развертывается перед нами прекрасный пейзаж. Мы следим, как проплывает он перед нашими глазами. С каждой секундой меняется зрелище, и мы не властны остановить его. Да в кино нам это и не нужно, оно на такие «остановки» и не рассчитано.

Похоже и в жизни. Представьте себе, что вы стоите у окна поезда и мимо вас проходят все новые и новые пейзажи. Иногда вдруг раскроется вид, который особенно вас захватит, вам захочется посмотреть на него подольше, но нет... поезд спешит вперед, и через каких-нибудь пять минут пленивший вас пейзаж навсегда скрылся из глаз. А хорошо бы остановиться и вдоволь наглядеться, налюбоваться раскрывшейся глазам красотою! И так всегда и во всем.

Бывает, что вы очень хорошо знаете человека, дружите с ним много лет и вот в какую-то минуту, вглядевшись в привычное лицо, раскрываете в нем для себя что-то особенно важное и дорогое. Но вы едва успеваете запечатлеть в памяти это мгновение. Время течет вперед, и такой нужный момент навсегда ускользнул в прошлое.

А если вам посчастливится присутствовать при каком-то важном событии в общественной или в вашей личной жизни, сколько напряженного волнения бывает в такие минуты! Они надолго врезаются в память. Но проходят они на самом деле очень скоро, и через полчаса важная минута уже навсегда стала прошлым. И, оказывается, не все вы успели рассмотреть, не все и не до конца пережили, продумали.

Тут и приходит на помощь искусство живописца. Оно останавливает для нас время в *важные минуты*, и мы можем не только в памяти или в воображении, но воочию как угодно долго вглядываться в то, что нам нужно как следует узнать, пережить, усвоить мыслью и сердцем.

Есть вещи, которые *надо* запомнить, есть мгновения, о которых всегда и постоянно напоминает совесть и человеческий долг. И здесь живопись тоже наш прямой помощник, средство закрепить и осмыслить прошедшее.

В картине «Мать партизана» С. Герасимова изображено лишь одно мгновение драмы, которую переживали советские люди в годы фашистской оккупации. Но разве неясно нам, что происходило до того момента, который изобразил художник: ворвались в деревню озверевшие фашисты, неся с собою смерть и разрушение. Им удалось схватить юношу-партизана, и теперь эсэсовский офицер пытается выведать что-нибудь о партизанах у старухи матери арестованного парня. И, глядя на картину, мы чувствуем, что никакие муки и даже смерть не сломят мужества этой женщины; что тщетны, несмотря на любые жестокости, будут попытки фашистов поработить русский народ.

Течение событий во времени должно быть по возможности предельно ясно для зрителя. Иногда для этого используется принцип детального повествования, как в федотовском «Сватовстве майора», где, как мы видели, множество подробностей легко позволяет нам «прочесть» фабулу. Иногда художник выбирает момент, в ходе события переломный, к которому «стягивается» и то, что было, и то, что будет. Для этого чутье мастера может подсказать мгновение психологической кульминации (кульминация — высшая точка). В «Не ждали» Репин останавливается на той минуте, когда еще не разрешилось первое напряжение внезапности. Ссыльный вступает в комнату неуверенной поступью, поднялась тяжело согнувшаяся старуха мать, встрепенулась, будто даже испугавшись, жена, девочка пугливо съежилась, сын полон мальчишеского любопытства. Вся картина будто до предела «наэлектризована» будущим. И то, что художник «остановил» время именно в данную минуту, позволяет нам еще и еще переживать все то, что вихрем проносится в мыслях участников сцены в краткую секунду внезапно наступившего безмолвия.

Выбор момента — существенное для художника умение. Особенно это ответственно для картин, имеющих важный и сложный сюжет: бытовой или исторический. В таких случаях, как мы только что могли убедиться, надо уметь изобразить именно такое мгновение в длительном течении события, когда зритель без труда разгадывает и что происходило до и что будет происходить после минуты, запечатленной художником на полотне.

Конечно, когда мы говорим о «выборе момента», это надо понимать далеко не всегда буквально. Живописец не просто следит за своим предметом, который собирается изобразить, и затем механически схватывает нужную минуту. Нельзя представлять себе работу художника похожей на работу фотографа, который «ловит» натуру в наиболее подходящий, выгодный момент.

Вспомним еще раз, что художник не просто копиист окружающего. Он познает мир, копит свои наблюдения, сопоставляет, сравнивает, обобщает. И нередко бывает так, что «мгновение», которое мы видим на картине, никогда не существовало на самом деле и родилось в творческом воображении художника как итог большой и длительной предварительной работы.

Нагляднее всего это в исторической картине. Молодой советский художник Коржев, конечно, не мог быть свидетелем расстрела революционной демонстрации в царской России. Ему надо было «придумать» такой момент, который бы не только позволил зрителю отчетливо понять, что и где происходит, но и осмыслить через это частное событие некую большую историческую правду.

Коржев предельно лаконичен. На холсте только павший на мостовую знаменосец и рабочий-демонстрант, в гневной решимости рванувшийся вперед, чтобы подхватить из рук погибшего товарища красное знамя. И это не только «репортерская» сцена одной из многих классовых битв, но как бы символ необоримости революционного рабочего класса. Ведь бывает, что вдруг, в каком-то совсем частном эпизоде до осязательности наглядно раскроется самое глубинное содержание событий.

Поэтому не надо думать, что выбор момента обязательно предполагает его внешнюю эффектность или многозначительность. Но неправильно было бы впадать и в обратную крайность и вообще избегать многозначительных событий и торжественных минут. Конечно, и в большом и важном сюжете можно усмотреть только плоские истины или пустяки, а можно и в случайной мелочи разглядеть такое, что откроет людям мир с некоторой новой стороны. Следовательно, когда мы говорим о выборе мгновения, мы имеем в виду его емкость, позволяющую художнику выразить *многое*.

Художнику дан талант, ему дано умение сделать для нас доступными живые облики людей, самых разных вещей. Если художник рассказывает нам пустяки, которые ничем не могут нас обогатить, если он поверхностно протоколирует действительность, его искусство не будет для нас духовным хлебом, без которого трудно жить. Поэтому не надо бояться значительных тем из страха впасть в выспренность, в риторику. Ведь все дело в том, что́ и как сумел раскрыть живописец в избранном им жизненном материале.

Разве не понятно, например, тяготение советских людей к ленинской теме в искусстве! Как дорог каждому из нас образ Владимира Ильича Ленина, как бесконечно важно нам все, что связано с его памятью! Сейчас, через сорок лет после кончины вождя, осталось уже так немного людей, которые видели Ильича собственными глазами. И поэтому мы особенно благодарны художникам, взявшим на себя трудную, ответственную, огромной сложности задачу — создать ленинский образ.

Это нелегко для живописца, хотя зритель может многое ему простить за честное стремление воссоздать облик великого вождя революции. Иной раз не хватает умения, иной раз просто силы духа, чтобы заставить жить на полотне образ Владимира

Ильича. Но тем более радует каждая, пусть даже и частичная, удача.

Среди таких удач можно назвать картину Цыплакова «В. И. Ленин». Мы все знаем события той октябрьской ночи, когда рождалась наша социалистическая Родина, каждый из нас представляет себе Ленина, руководящего подготовкой восстания, в залах и коридорах бурлящего революционным народом Смольного. Художник задался целью воспроизвести атмосферу этой исторической ночи.

Мы не знаем, был ли на самом деле именно такой момент на лестнице Смольного в ночь с 24 на 25 октября 1917 года. Но он мог быть и, наверное, был. Вышел из тяжелой амбразуры входа Ленин, широко распахнув дверь, простер перед собою руку. Рванулись к нему взволнованные красногвардейцы, матросы, рабочие. Тревожный красный свет вспыхнул из раскрытых дверей; свежая синева ночи приняла энергичную фигуру Ильича, устремленную вперед.

Художник не избежал известной риторичности. Но важно понять и почувствовать, что и условные поза и жест Ленина (скорее подходящие для скульптурного монумента, чем для живописной картины), и несколько театральная группировка фигур, и эффектный контраст холодного света ночи и горячих огней Смольного — все это сосредоточено художником для того, чтобы хоть отчасти закрепить для зрителя нечто из того великого, чем была в истории минута, когда Ленин возвестил начало революции.

Но выбор «момента» важен не только в исторической живописи или в картинах на темы из современной жизни. Он важен и в портрете и в пейзаже, хотя в подобных случаях изображается такой «предмет», который в течение достаточно длительного времени остается без изменений. Чтобы проникнуть во внутренний мир человека или в жизнь природы, надо тоже уметь подглядеть особенно выразительное мгновение или — лучше сказать в данном случае — состояние.

Допустим, художник захотел передать весеннее пробуждение природы. Сколько перед ним раскрывается возможностей, какое бесконечное многообразие мгновений от первых ярких мартовских дней, когда природа, будто насторожившись, ждет, что по-новому горячее солнце растопит снежную пелену и разбудит дремлющие деревья, и до тех пленительных майских полдней, когда леса, уже одетые свежей и еще неяркой зеленью, наполняются веселым птичьим гамом и все вокруг, кажется, уже дышит полной грудью молодой жизни.

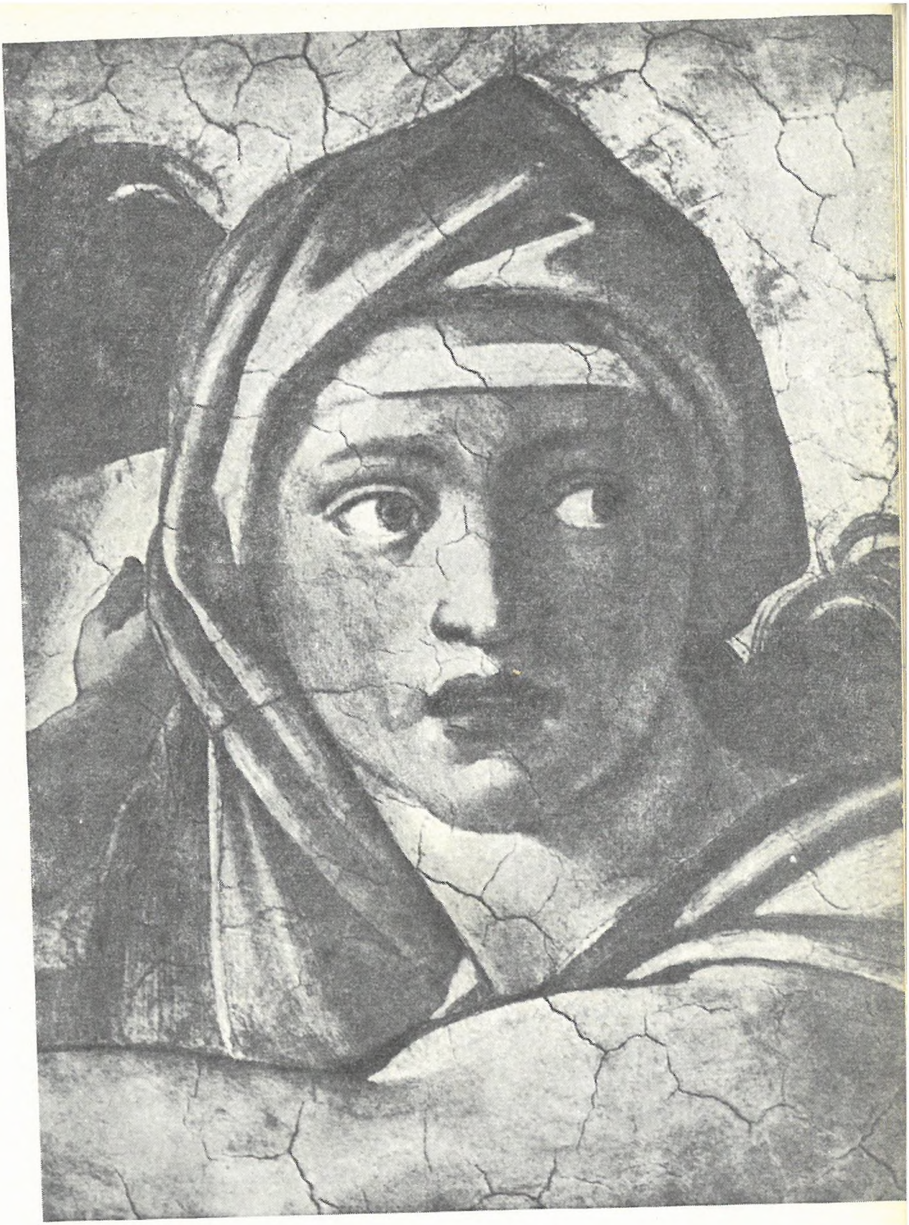
И ведь это дает возможность выбирать особое настроение с особым смыслом, открывать нам какую-то новую грань окружающего нас бытия. «Март» Левитана не просто и не вообще рассказ о самом начале весны. В картине схвачено неповторимое мгновение русской весны, которое совсем не похоже на бесчисленное множество других мгновений: мир бесконечно многообразен, и великие художники всех времен неутомимо трудились всегда над тем, чтобы уловить, раскрыть и передать людям все новые и новые грани, все новые и новые стороны этого бесконечно многообразного мира.

«Март» Левитана написан по этюдам, сделанным с натуры. Художник, строго говоря, ничего не прибавил к тому, что увидел однажды ярким веселым мартовским днем. И все же дело не обошлось без большой работы фантазии и способности обобщения.

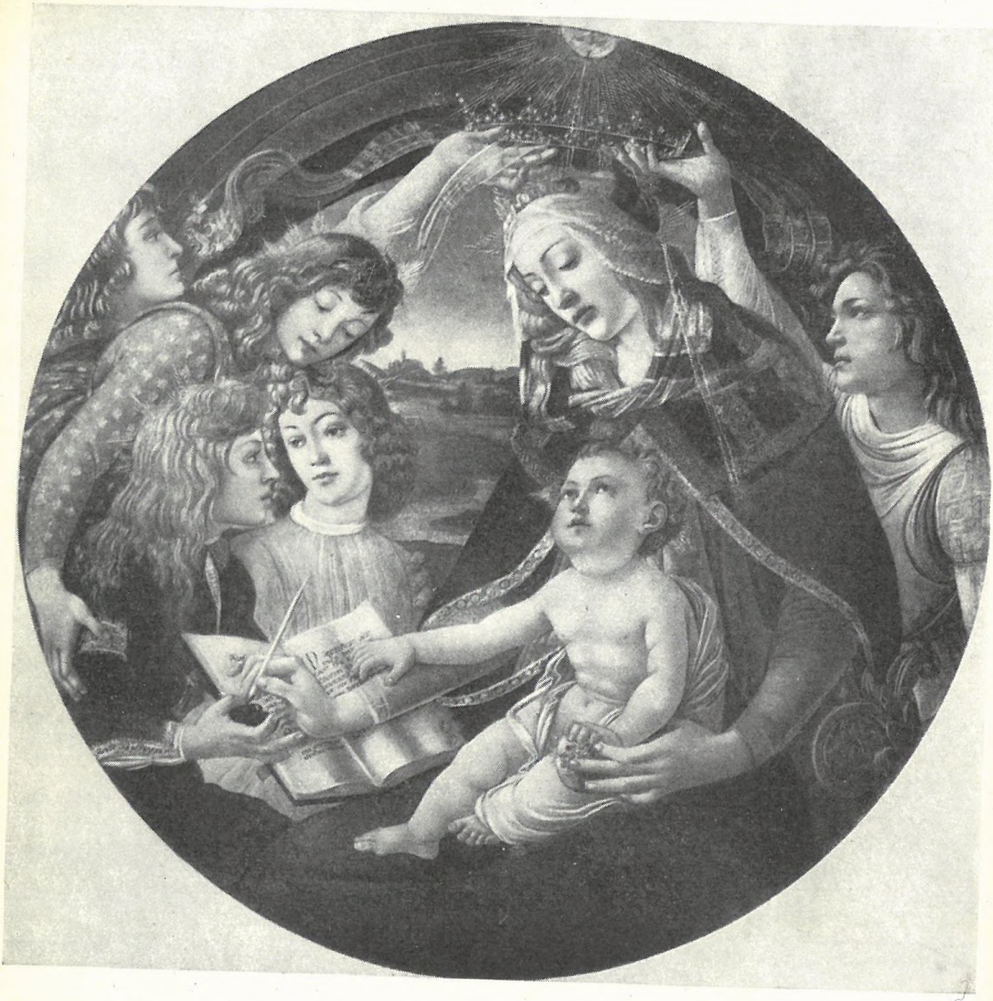
Художники хорошо знают, как изменчива природа. Набежала ли самая легкая тучка, стало ли солнце клониться к западу, подул ли ветерок, заставивший заколыхаться ветки деревьев, и вот в природе все уже стало немножко не таким. Эти порою едва уловимые изменения особенно чутко подмечает зоркий и натренированный годами труда глаз художника. Кроме того, работая с натуры, живописец имеет в запасе своей памяти массу прошлых впечатлений и переживаний, он смотрит на окружающее не механически, а имея уже свой сложившийся взгляд на мир. Великое умение художника состояло в данном случае в том, что он, сохраняя всю свежесть самого непосредственного наблюдения, отбирал нужное, что-то где-то немножко усилив, что-то ослабив, что-то выделив, что-то, быть может, совсем опустив, и в результате создал картину, на которой перед нами предстает особенно выразительное и красноречивое мгновение. Тишина и неподвижность, подчеркнутые замершими деревьями, обступившими залитую солнцем снежную поляну перед домом, а также дремлющей в ожидании хозяина лошаденкой, усиливают напряженное ощущение звенящей лазури неба, золота весенних лучей, будто начинающих атаковать еще полную сил зиму. Это надо было *увидеть*, но это надо было еще и *выбрать*.

Найдя такой нужный момент, художник будто останавливает время, позволяя нам, зрителям, без помех, как угодно долго вглядываться в схваченную им жизнь. Вот здесь-то и таится та особая сила, которую не отнять у живописи никакому другому искусству, в том числе и цветному кино, какие бы технические и художественные успехи оно в будущем ни сделало.

Мы уже отмечали, как важно приучить себя подолгу смот-

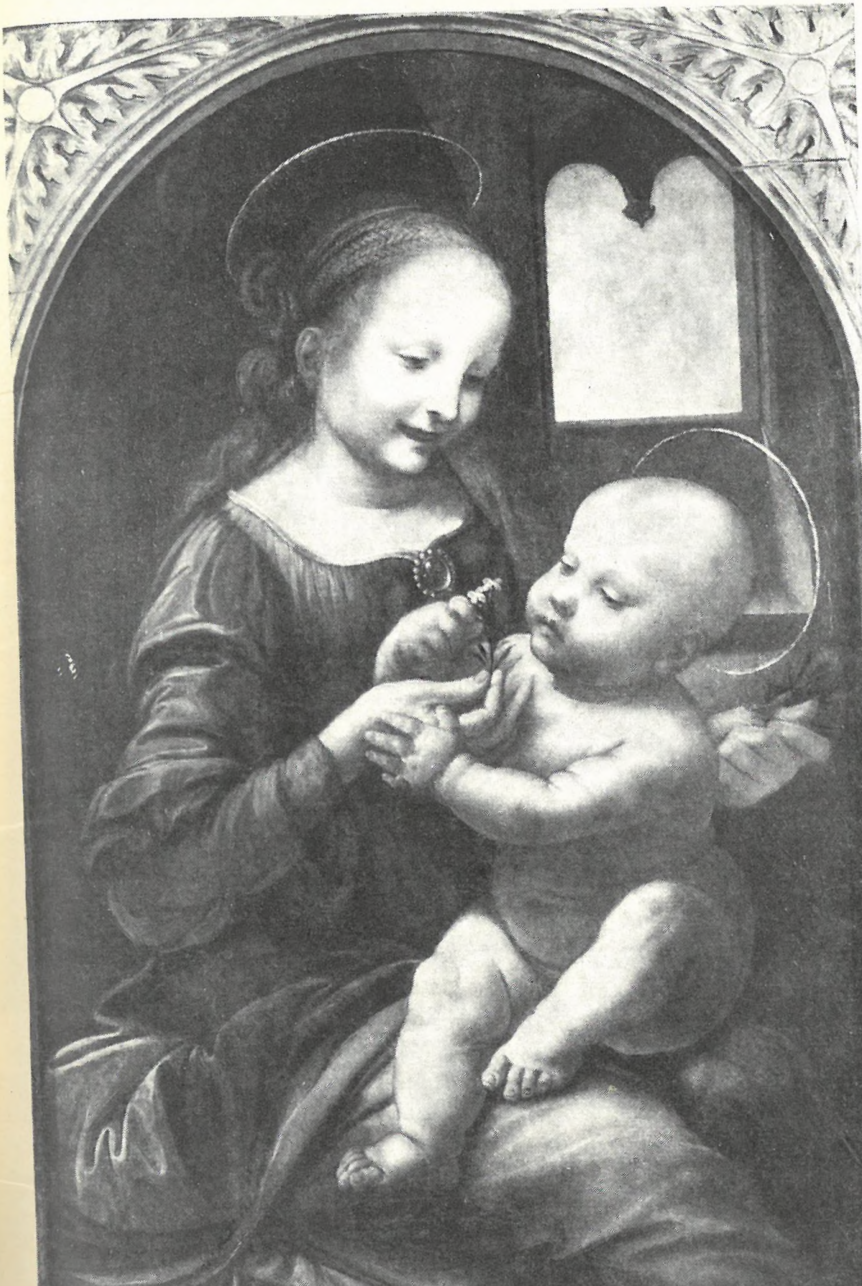


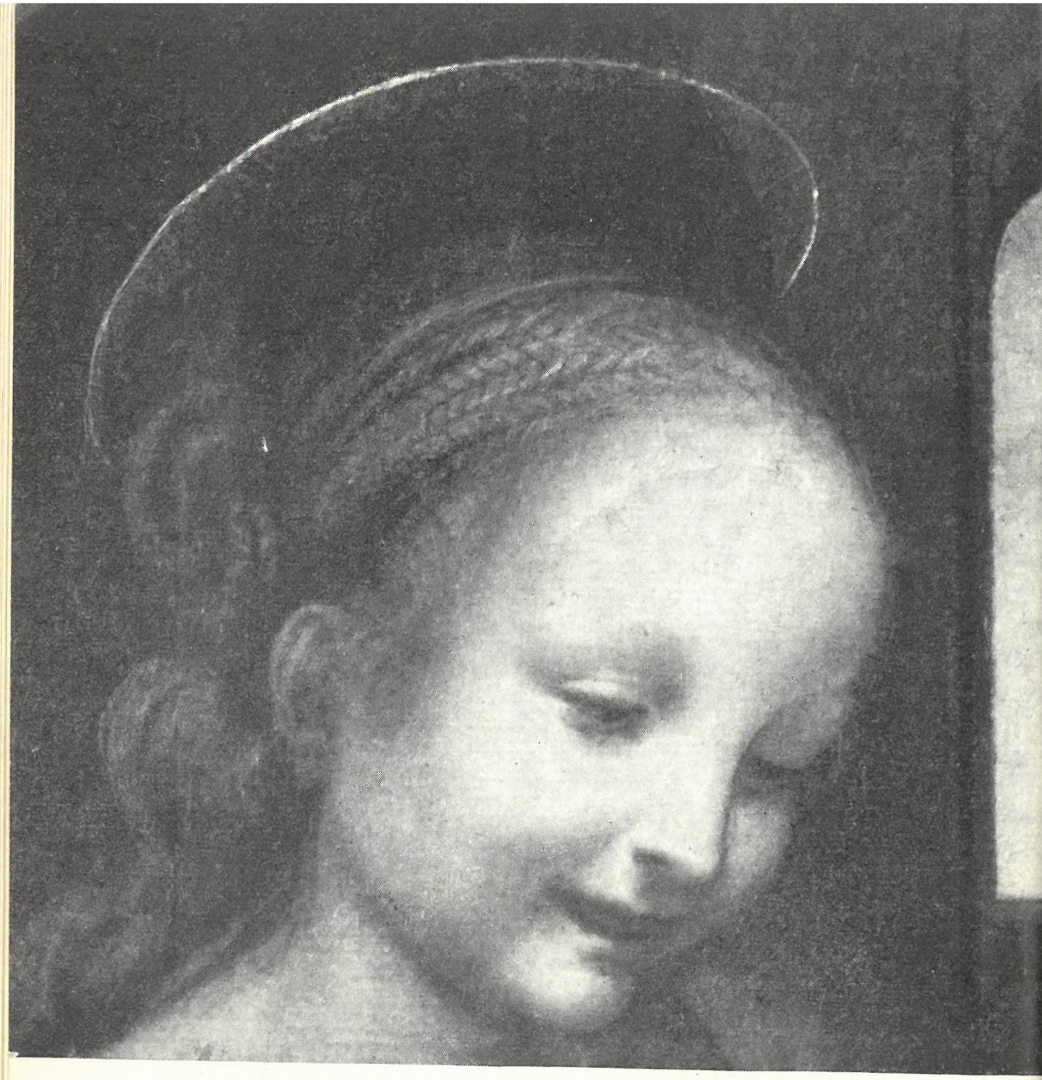
Микеланджело. Сивилла Дельфийская (деталь). *Фреска.* 1508—1512 гг. Рим, Сикстинская капелла.



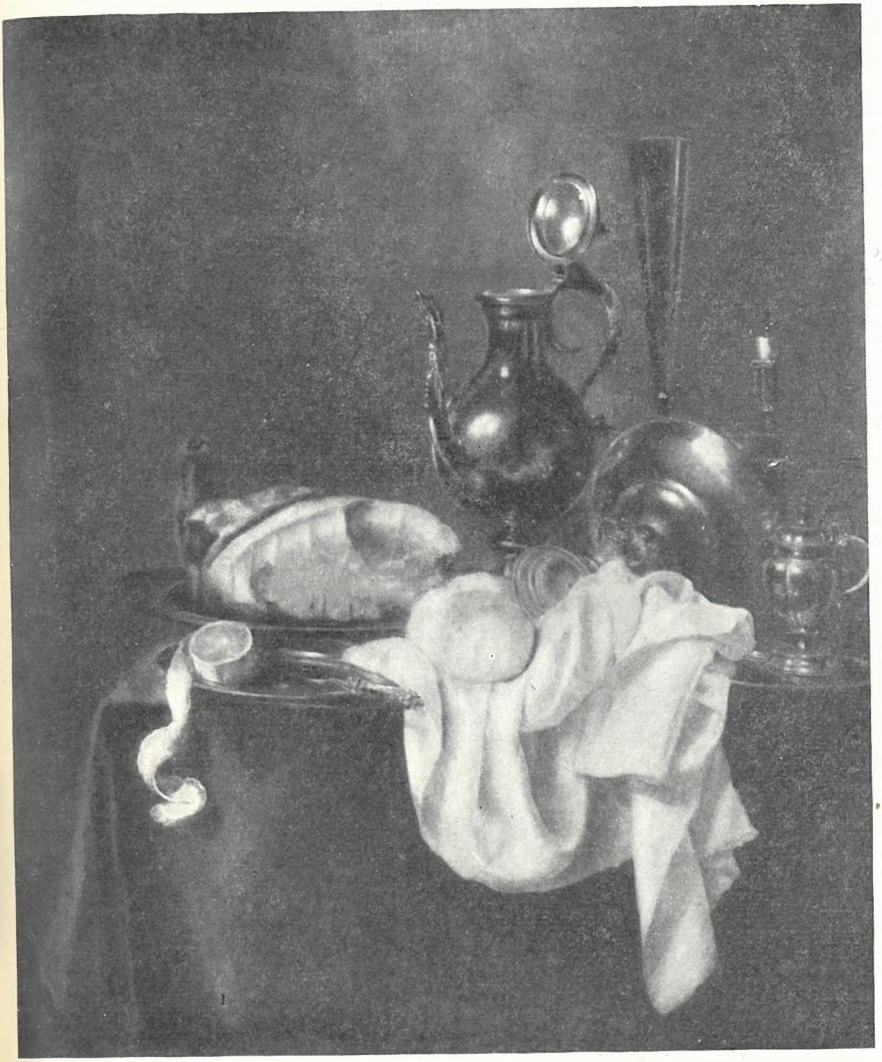
Боттичелли. Магнификат. *Темпера,* 1485 г.
Флоренция, Галерея Уффици.

Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа. *Масло.*
1478 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

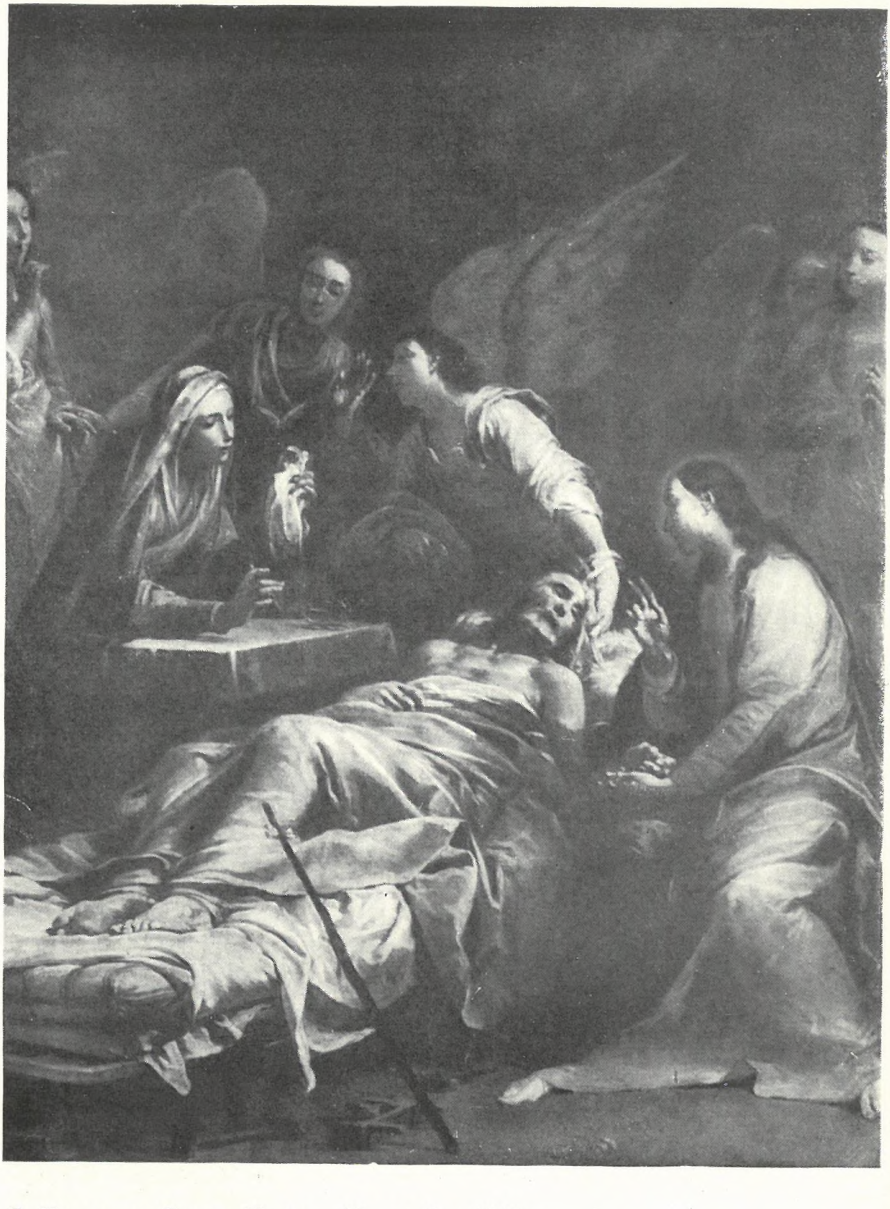




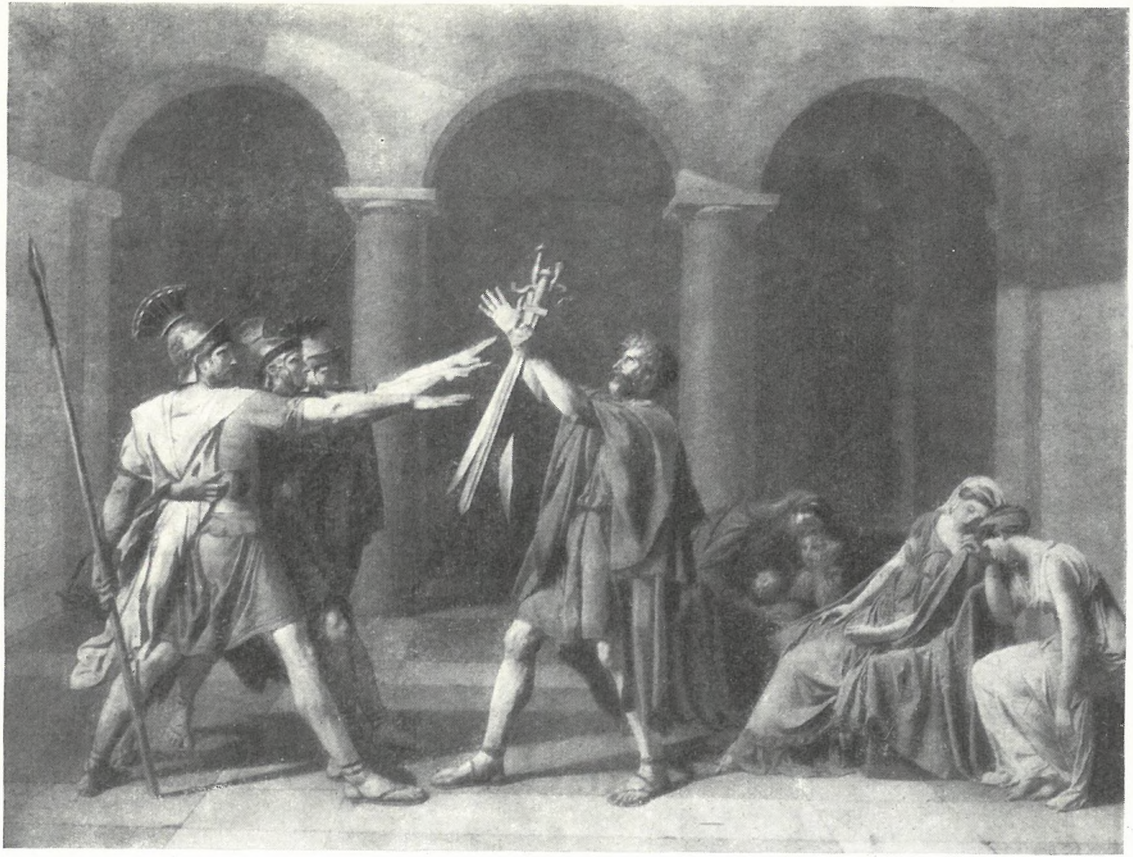
Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа (деталь).



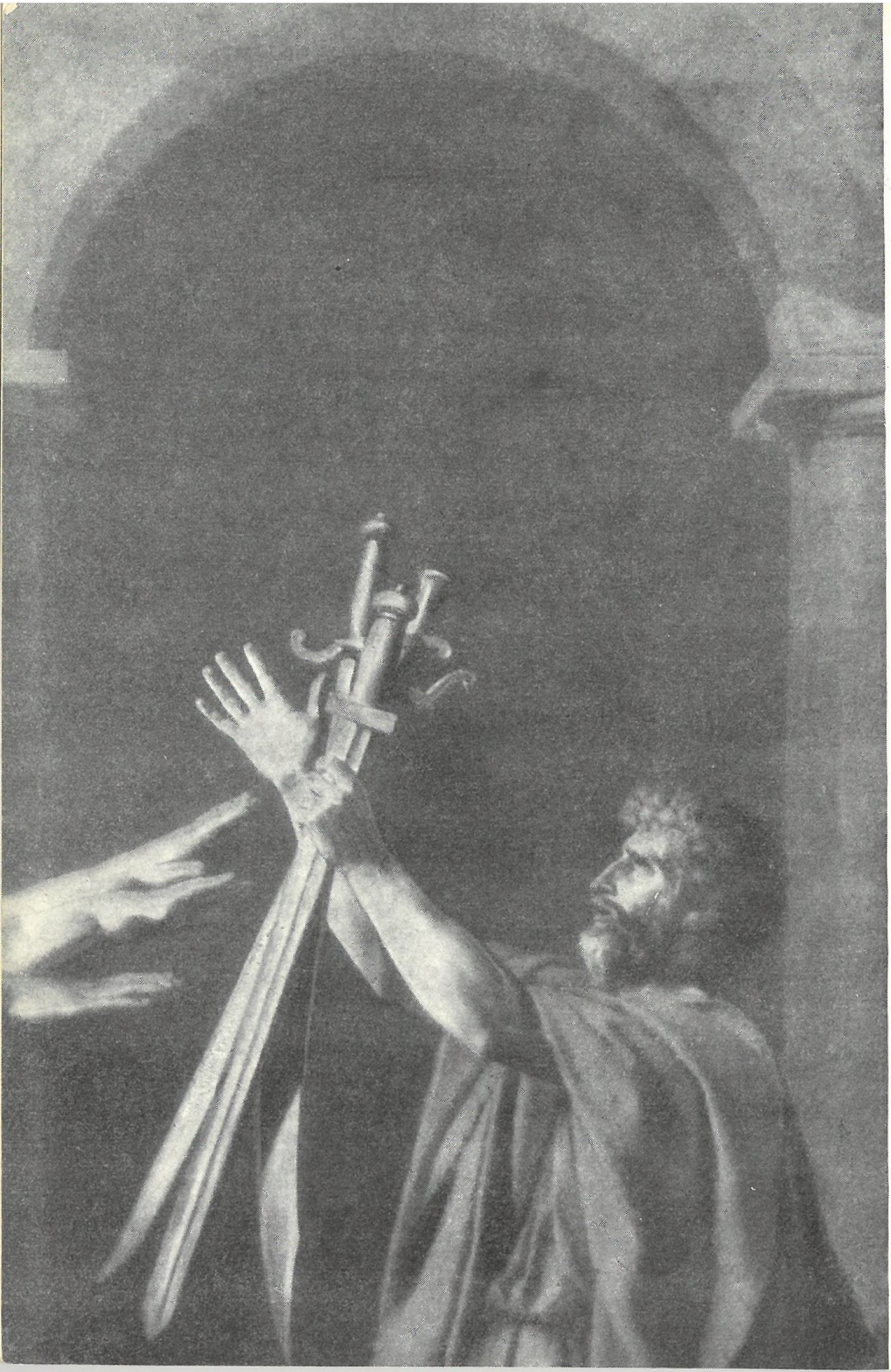
В. Хеда. Натюрморт. Ветчина и серебряная посуда. *Масло.* 1649 г. Москва, ГМИИ.



Д. Креспи. Смерть Иосифа. *Масло*. Ок. 1712 г.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.

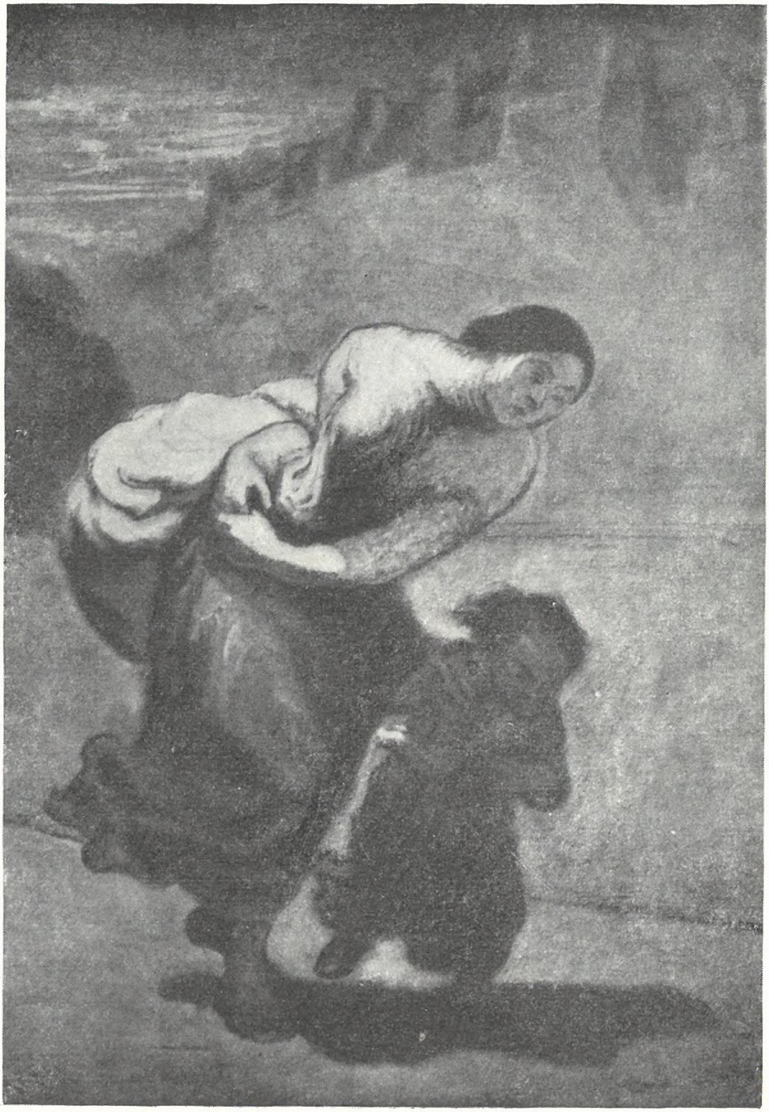


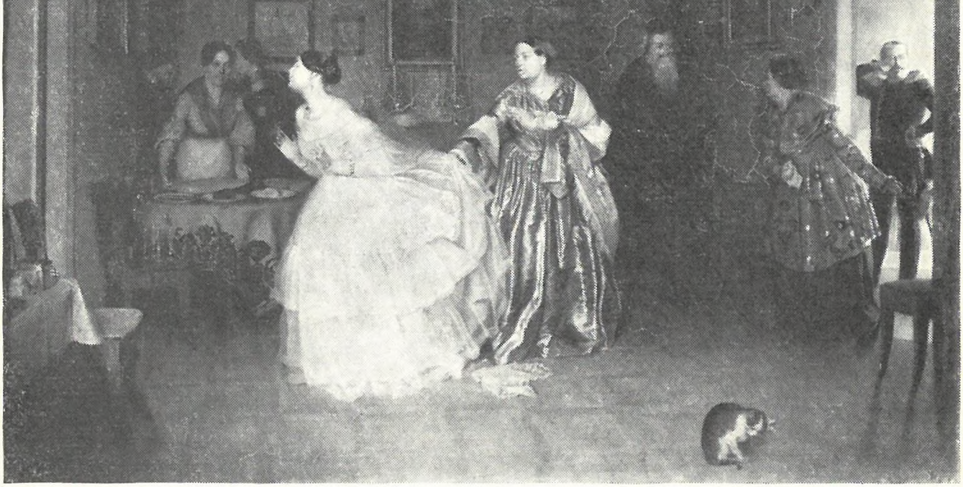
Л. Давид. Клятва Горациев. *Масло.* 1785 г. Париж, Лувр.



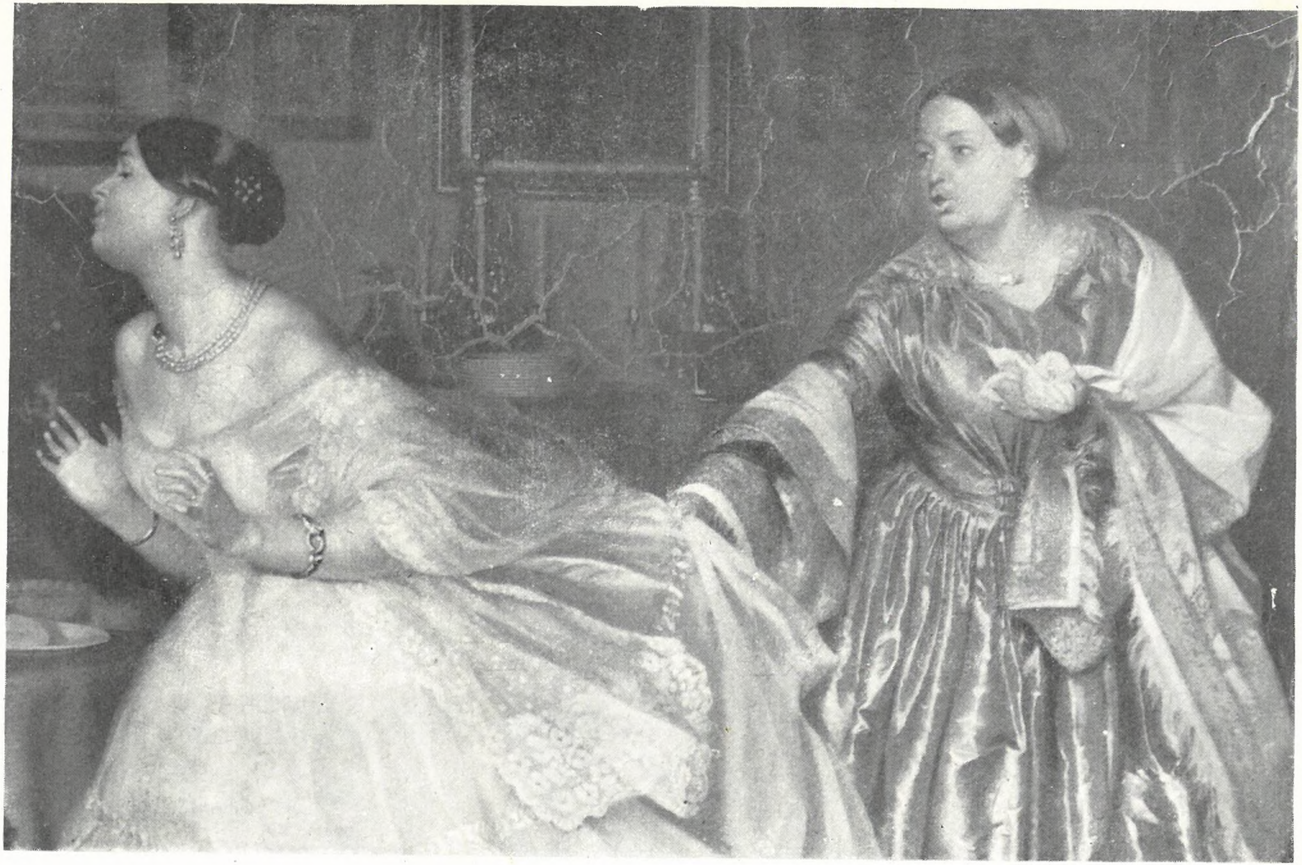
Л. Давид. Клятва Горациев (деталь).

О. Домье. Прачка. *Масло.* Берлин, Государственный музей.

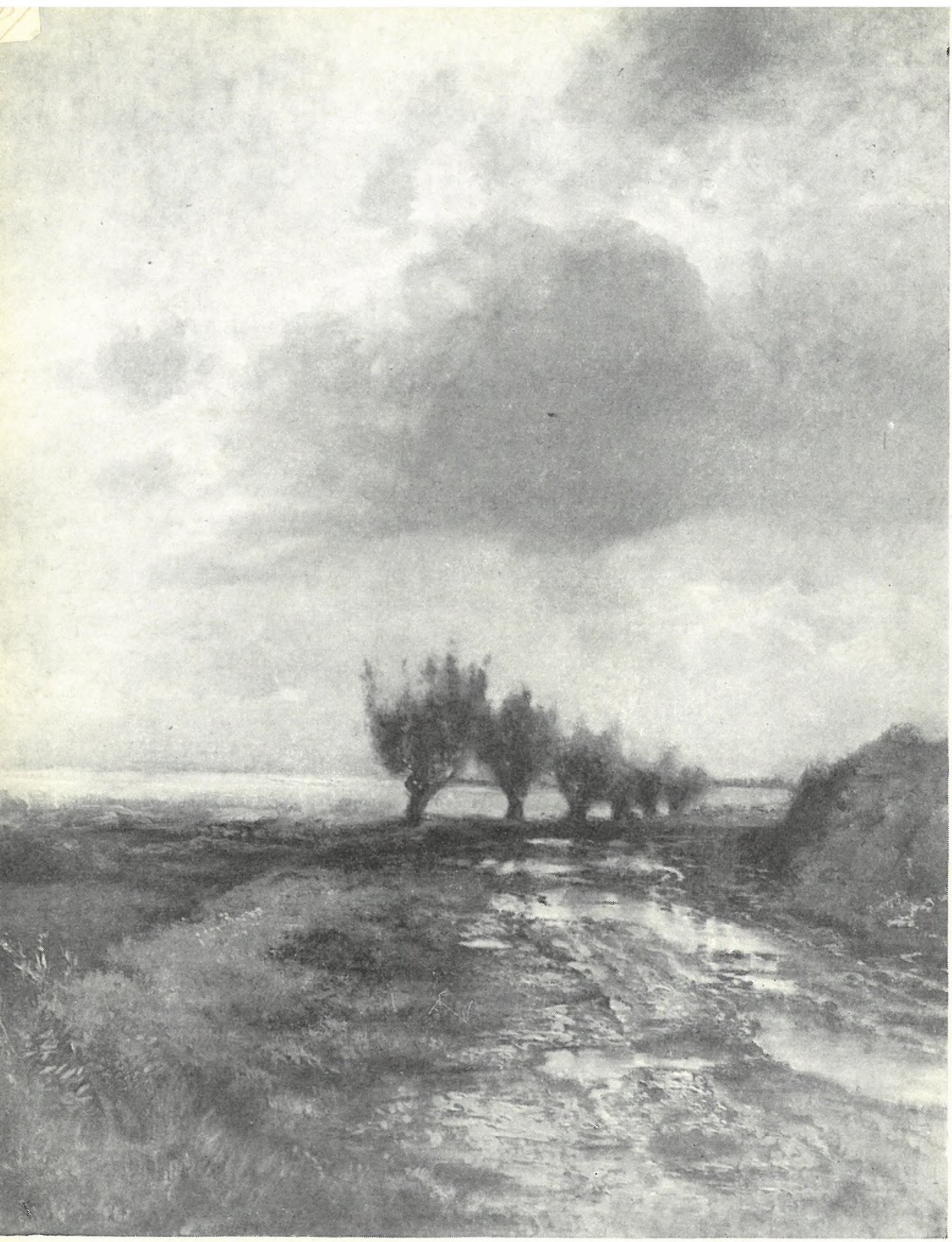




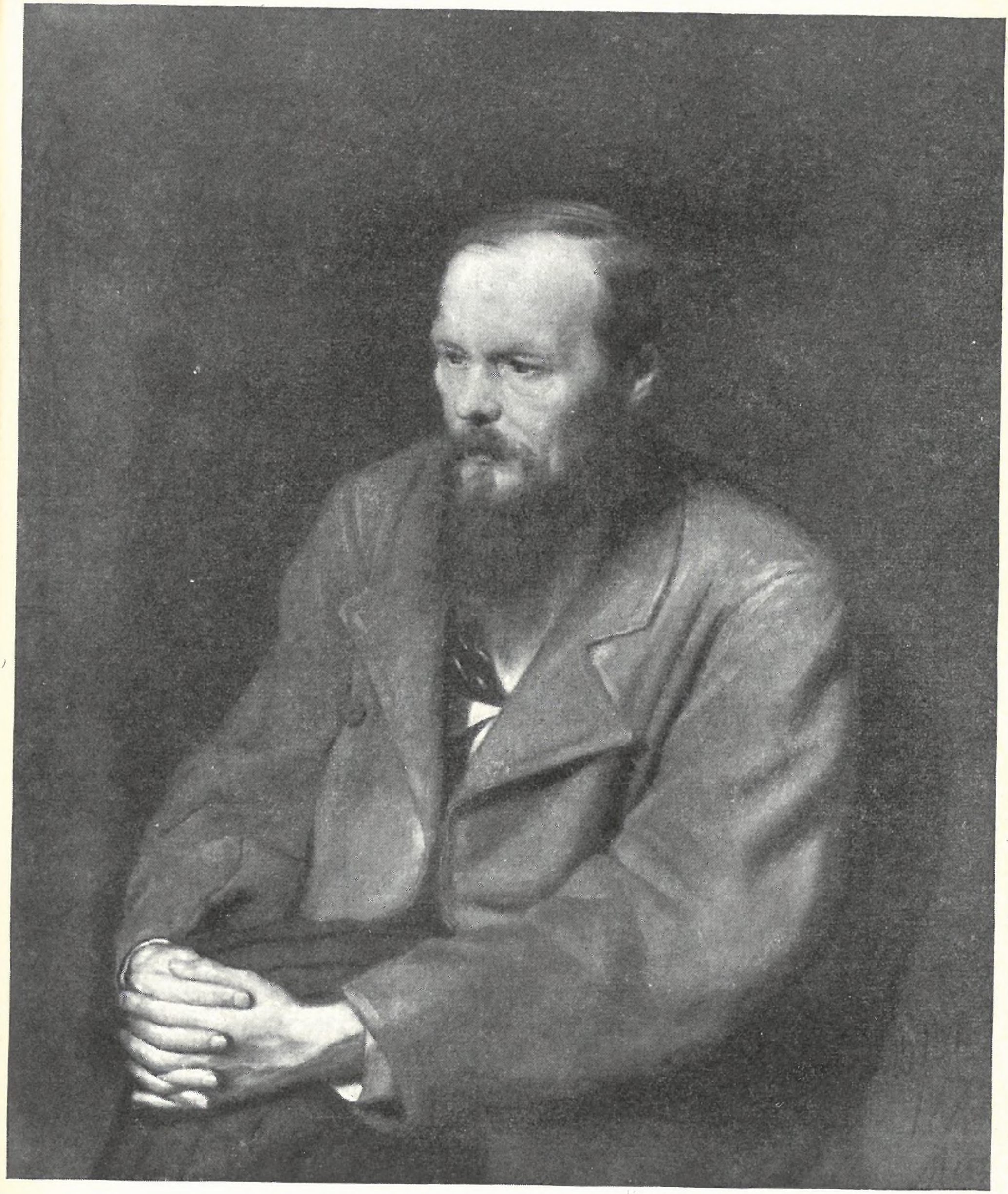
П. А. Федотов. Сватовство майора. *Масло.* 1848 г. Москва, ГТГ.



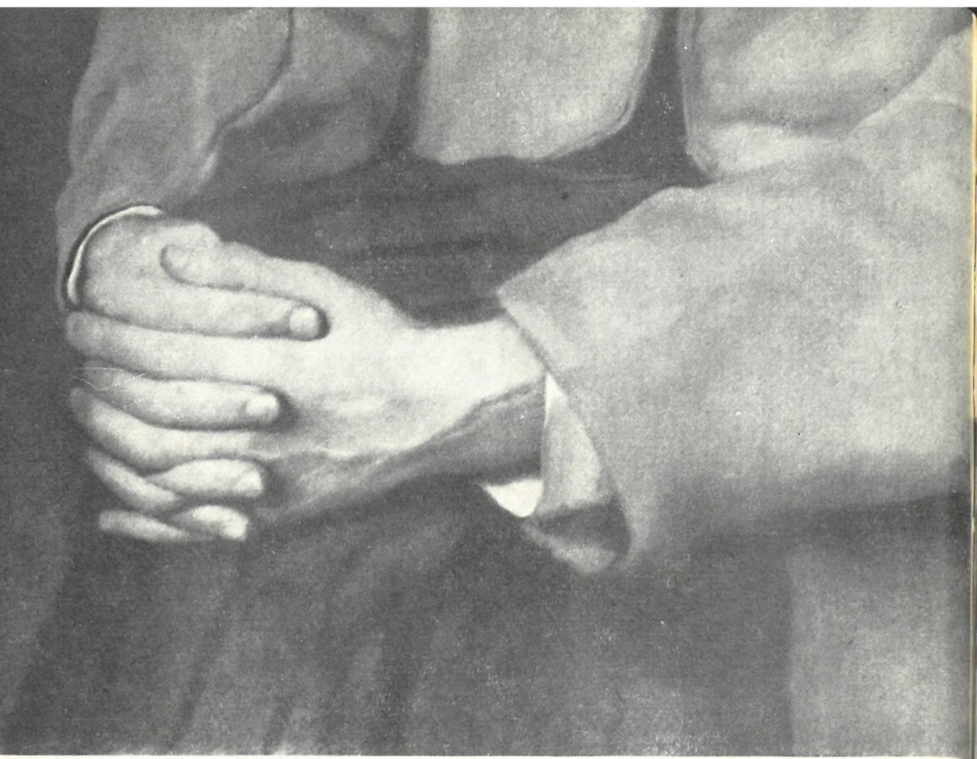
П. А. Федотов. Сватовство майора (деталь).



А. К. Саврасов. Проселок. *Масло.* 1873 г. Москва, ГТГ.

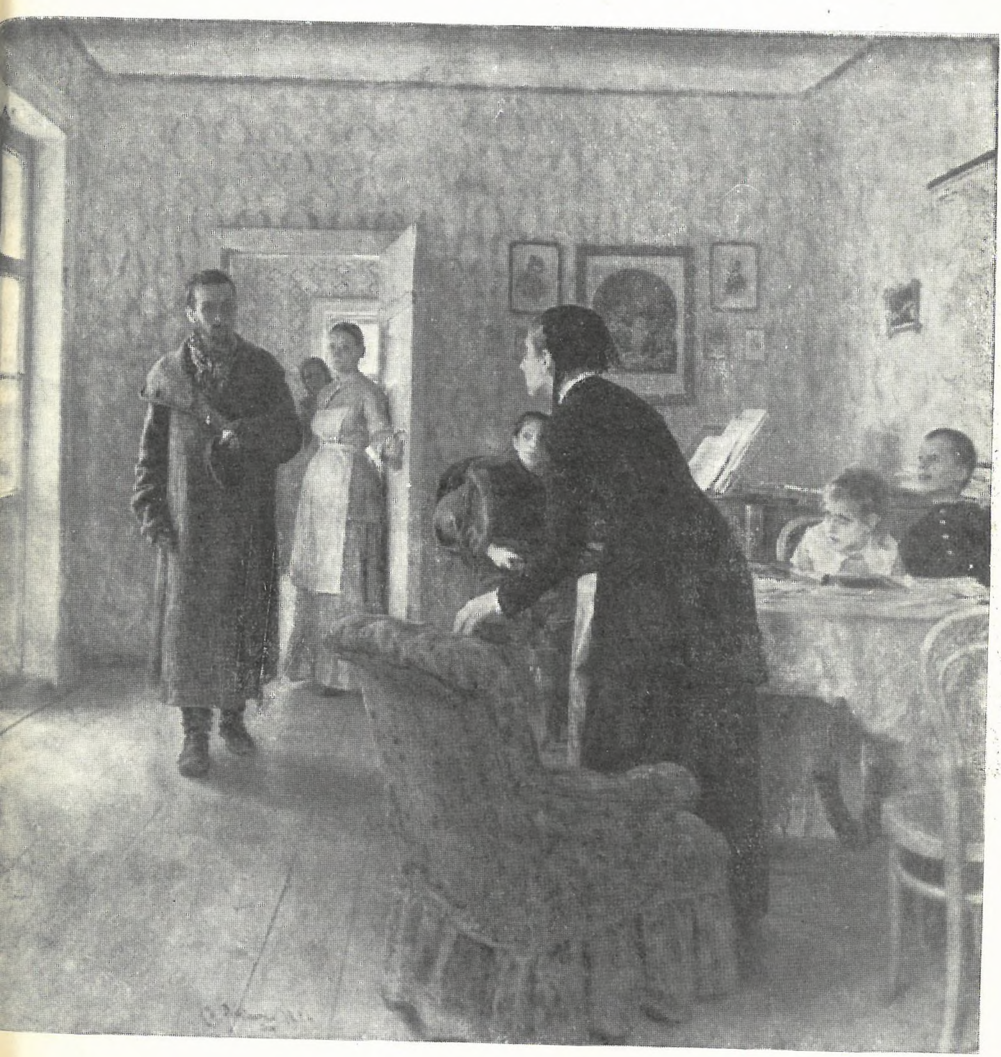


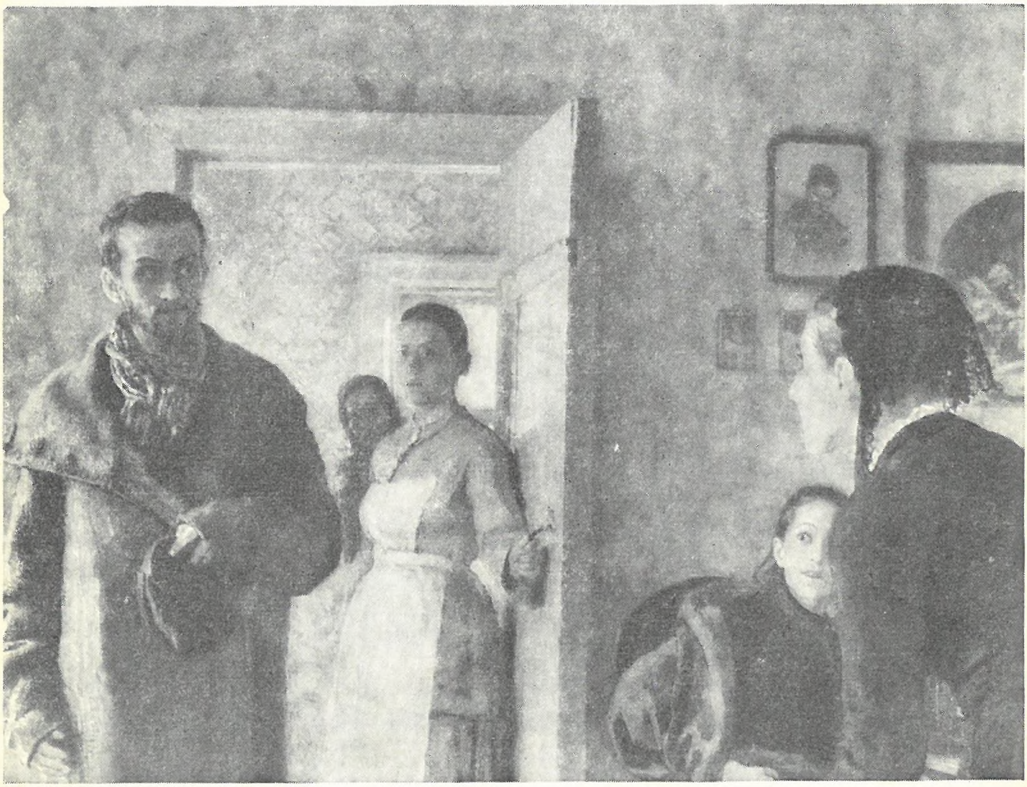
В. Г. Перов. Портрет писателя Ф. М. Достоевского. *Масло.* 1872 г. Москва, ГТГ.



В. Г. Перов. Портрет писателя Ф. М. Достоевского (деталь).

И. Е. Репин. Не ждали. *Масло.* 1884 г. Москва, ГТГ.





И. Е. Репин. Не ждали (деталь).

реть живопись. Как видим, этого требуют особенности самого живописного искусства. Только полотна, которые не способны донести до нас ничего значительного, можно «исчерпать» с первого взгляда. Серьезная живопись требует того, чтобы в нее всматривались. Это ее закон.

Выше мы говорили, что настоящая живопись никогда не преследует цели обманывать зрение, имитировать «настоящую жизнь». Искусство не требует признания его произведений за действительность — эту мысль философа-материалиста Фейербаха отметил для себя некогда Ленин. Следовательно, картина, висящая на стене, или живописная роспись, эту стену покрывающая, никогда не будет восприниматься просто как кусочек подлинной реальности. Здесь всегда будет определенная двойственность, составляющая одно из самых примечательных свойств искусства. Это и жизненная правда, и одновременно творение человеческих рук, и воспроизведение художником действительности, и мастерское владение цветом, формой, ритмом, всеми выразительными средствами живописи. В этом смысле любое произведение живописи является также и предметом, украшающим стену или то место, где оно находится. Сочетание красочных пятен, определенная группировка фигур, ритм линий могут радовать глаз, оживлять помещение, придавая ему более праздничный вид. Свойство живописи украшать называется *декоративностью.*

Большие живописцы никогда не были безразличны к этому качеству своих произведений. Они понимали, что живопись обладает очень большими возможностями украсить, обогатить общественный и частный быт, и всегда тщательно относились к своему искусству с точки зрения его декоративных возможностей. Роспись потолка Сикстинской капеллы Микеланджело захватывает зрителя героической мощью своих образов, величием и силой человеческих фигур. Но это также и удивительный пример украшения, декорирования плафона огромного зала, где строго продумано каждое пятно, каждая линия, каждый цветовой узор.

Станковые картины тоже отличаются своеобразной декоративностью. Есть некоторая «узорчатость» в темных силуэтах Петра со свитой в картине Серова «Петр I»; строгий ритм фигур в «Обороне Петрограда» Дейнеки придает полотну ощущение стенной росписи: интенсивнейшие красочные контрасты и смелая упрощенность форм в константинопольской улочке Сарьяна, написанной художником еще в молодости, делают эту картину красивейшим орнаментальным пятном.

Были эпохи, когда декоративным качествам живописи придавалось особенно большое значение. В старинных дворцах XVIII века можно видеть, как вешались в то время картины: подобранные одна к другой по формату и краскам, они покрывали целые стены, превращаясь как бы в один сплошной узор. Такой «ковер» составлялся из отдельных полотен, нередко совершенно различного содержания, но этим не смущались — лишь бы в целом было красиво!

Еще в более ранние времена — в средние века и в эпоху античности — живописью часто покрывали стены общественных зданий и жилых домов, заботясь о создании выразительного декоративного целого. Искусство тогдашних живописцев в украшении стен росписями поистине непревзойденно. То же можно сказать и о мастерстве древних китайских, индийских, иранских и других восточных художников.

И в наше время декоративные свойства живописи играют важнейшую роль, хотя они и не всегда должным образом используются. Во всяком случае, ныне, когда так много делается для того, чтобы эстетическое начало все более украшало труд и быт человека, как того требует Программа партии, художники стали много работать над созданием живописных украшений во дворцах культуры и вокзалах, станциях метро и дворцах пионеров, кафе и правительственных зданиях. Не теряя в принципе ничего от своего жизненного содержания, от своего поэтического смысла, живопись обогащает наше окружение, радуя глаз красотой своих форм.

В этом смысле живопись сближается с широким кругом декоративных искусств — с орнаментом, скульптурными и лепными украшениями, резьбой и т. д. Иногда, как мы видели, эта связь прочнее, иногда она меньше, но всегда она так или иначе существует.

Нельзя, конечно, не видеть и разницы между живописью и декорацией, украшением в широком смысле слова.

От украшений вообще мы не требуем какого-либо особенно глубокого содержания. Важно, чтобы украшение было сделано со вкусом, без напыщенной и аляповатой роскоши и без скучной сухости. Например, простейший вид украшения, который мы нередко употребляем в наших жилых комнатах, — обои мы выбираем так, чтобы они удовлетворяли нашему вкусу изящного, и только.

Другое дело — живопись. При всем ее декоративном значении она исполнена большого жизненного смысла, и ведущими в ней будут всегда ее общественное содержание, идеи и чувства, которые она в себе несет. Украшая наш быт, живопись в первую очередь выполняет другую задачу — быть нашим путеводителем в жизни, воспитывать наш ум и наше сердце.

И в этом, между прочим, принципиальная разница между абстракционизмом в живописи и беспредметным узором. Было бы нелепо обвинять в абстракционизме художника-декоратора, создающего геометрический узор ткани или даже беспредметное орнаментальное панно на стене здания. Здесь нужны только благородство форм и гармония цвета. Но когда от беспредметничества мы начинаем требовать какого-либо глубокого духовного содержания и выдавать его за «живопись», оно не выдерживает такой нагрузки и терпит крах.

О ВИДАХ, ЖАНРАХ И ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Теперь, разобравшись в ряде важнейших свойств и особенностей живописи, мы должны познакомиться с различными родами этого искусства, с техникой живописца и процессом его работы. Хотя нам и придется в этой части нашего рассказа больше обращаться к технической стороне дела, знакомство с этим поможет глубже понимать живопись.

Различают несколько разновидностей живописного искусства.

Наиболее хорошо известна и наиболее распространена в наше время так называемая *станко́вая* живопись. К произведениям станковой живописи относятся обычные картины, безразлично какого содержания, главным отличительным признаком которых является то, что их свободно можно переносить с места на место, вешая на любой подходящей для этого стене. Теперь картины пишут обычно на холсте, натянутом на специально сделанный деревянный подрамник. Готовую картину вставляют в раму, которая во многих случаях имеет такую форму, что создается впечатление оконного косяка, а само изображение на холсте становится похожим на вид, открывающийся в воображаемом окне.

Станковая живопись появилась сравнительно недавно — немногим более пятисот лет тому назад, в эпоху Возрождения.

Она как нельзя лучше отвечала потребности мастеров того времени — воспроизводить реальный мир со всей непосредственностью и жизненной убедительностью. И впоследствии, вплоть до современности, в станковой живописи ставятся и решаются основные вопросы развития реалистического изобразительного искусства. Впрочем, и формализм во всех своих разветвлениях также широко пользуется станковой формой живописи.

За последнее время нередко приходится слышать, будто время станковой картины прошло и скоро она уступит место росписям стен или декоративным формам живописного искусства. Однако по крайней мере в наше время станковое искусство отнюдь не потеряло своего значения и даже своей ведущей роли.

Название свое — станко́вая (ни в коем случае не ста́нковая!) живопись получила оттого, что пишутся картины на особом станке, называемом мольбертом (слово это французское). Этим она технически отличается от другого типа живописного искусства — живописи монументальной. Произведения монументальной живописи пишутся на поверхности стен или перекрытий здания, украшать которое они предназначены.

Монументальная живопись едва ли не самая древняя в истории человечества. Еще люди каменного века расписывали стены пещер изображениями разных животных, выполняя их несколькими красками. В древнем Египте, в ранних цивилизациях Азии уже в IV—III тысячелетиях до нашей эры существовала сравнительно развитая монументальная живопись. Процветала она и позже: в античную эпоху в греко-римском мире и в средние века.

Многие великие мастера Возрождения были авторами больших монументальных произведений: Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Тинторетто. В XIX веке монументальная живопись была оттеснена на задний план. И все же крупнейшие живописцы мечтали украшать своим искусством стены общественных зданий. Некоторым из них, как, например, Делакруа во Франции, Врубелю в России, удавалось изредка осуществлять эту мечту.

Произведения монументальной живописи не следует называть картинами (этот термин закрепился за станковой живописью). Их обычно называют росписями, так как художник-монументалист расписывает непосредственно специально предназначенные для этого части здания — стены, своды, иногда и пол. Монументальная роспись должна органически входить в систему украшений здания, нередко сочетаясь со скульптурой и лепной декорацией и различными орнаментами. Техника монументальной живописи, как правило, бывает особенно прочной, но об этом мы поговорим немного позже.

Монументальная живопись требует особых художественных приемов: она должна быть легко различима с большого расстояния, должна гармонировать с формами здания, которое украшает; она не рассчитана на интимное разглядывание, и художники, как правило, укрупняют в росписях форму, повышают звучание цвета, широко пользуются условными формами изображения, отказываются от многих мелочей, вполне допустимых в станковой картине. Трудно представить себе, например, «Сватовство майора» Федотова в виде монументальной росписи.

Свойство монументального искусства создавать, как правило, особенно значительные образы, обладающие повышенной выразительностью, обычно называется *монументальностью*. Понятие это в науке не всегда связывают с собственно монументальными росписями. Монументальностью нередко могут обладать и произведения станковой живописи. Так, например, монументальна картина «Эсфирь, Аман и Артаксеркс» Рембрандта, совсем небольшая по размеру, или же холст Серова «Петр I». Этот последний, если не знать, что его размеры всего 68×88 сантиметров, мог бы показаться в репродукции настоящей монументальной стенной росписью: так броска здесь композиция, выразительно движение, четок ритм силуэтов фигур.

Особенности монументального искусства делают его пригодным для украшения больших общественных зданий. Никому сейчас не придет в голову покрыть стены или потолок своей комнаты монументальной росписью, хотя вполне уместно будет украсить свое жилье если не подлинными произведениями станкового искусства, то хорошими репродукциями, а еще лучше произведениями станковой графики, так называемыми эстампами. Но в зданиях общественного назначения роспись вполне на месте. Мы уже упоминали о мозаиках в Московском метро. Росписи имеются в некоторых дворцах культуры (например, в Московском дворце пионеров), на вокзалах (Казанский вокзал в Москве), стадионах, административных зданиях.

Как мы уже говорили, роспись наносится прямо на архитектурную поверхность, чаще всего на стену. Но иногда прибегают к другому техническому приему: холст, натянутый на подрамник, так же как для обычной станковой картины, покрывают росписью, а затем закрепляют наглухо в соответствующем месте архитектурного сооружения, так что получается впечатление настоящей монументальной живописи. Такие формы росписей носят особые названия: если подобное произведение предназначено для закрепления на стене, оно называется *панно*, если же на потолке или своде — *плафон* *.

Тесно соприкасается с монументальной живописью живопись *декоративная*. Она тоже обычно связана с архитектурными сооружениями и составляет часть общей системы украшений здания. Но в отличие от монументальных росписей, которые состоят из различных композиций с человеческими фигурами, нередко из целых законченных сцен исторического, бытового или какого-либо иного содержания, декоративная роспись имеет орнаментальный или полуорнаментальный характер — в ней преобладает узор.

---

* Живописью в плафоне часто называют любое изображение (вне зависимости от техники выполнения), находящееся на перекрытиях, над головой зрителей.

Очень часто монументальная роспись сочетается с декоративной. Например, написанная на стене монументальная композиция окружается «рамкой» из различных орнаментов. В таких случаях обычно говорят о *монументально-декоративной* живописи, тем более что и монументальные изображения и декоративные узоры, как правило, выполняются одними и теми же мастерами с использованием одних и тех же технических приемов.

Декоративной живописью могут украшаться и предметы быта. Во многих музеях можно встретить чудесные старинные предметы русского домашнего обихода, расписанные красками. Различные лари и сундуки, коробки, прялки, деревянная посуда украшались цветистыми узорами. Очень богато представлена эта отрасль живописи на Востоке, где многие народные мастера и сегодня сохраняют древнюю традицию живописной декорации предметов быта. Великолепные образцы такой живописи создают наши среднеазиатские мастера и многие другие.

Близко к декоративной живописи примыкает и шитье, имеющее очень древние исторические корни. Здесь «красками» служат стежки шелковых, шерстяных и каких-либо иных нитей. В шитых «живописных» произведениях можно найти и орнаментальные мотивы, узоры и целые, порою весьма сложные изображения. Близки к шитью и тканые «картины» — так называемые гобелены и ковры, выполняемые часто по специальным эскизам, изготовляемым живописцами, — картонам*. Живописцы же «проектируют» и узоры для тканей, выделываемых на текстильных фабриках для широкого потребления.

Труд живописца находит свое применение и в ряде других областей. Вспомним росписи фарфоровой, а также глиняной посуды. Совсем новые возможности для творчества живописца открывает современная химическая промышленность (различные изделия из пластмасс).

Но тут живописец выступает скорее как мастер прикладного искусства, мы же в этой книге ограничимся только областью «чистой живописи», то есть только теми созданиями художника, которые представляют собою произведения искусства, и больше ничего. В прикладном же искусстве, как показывает само название, мастерство живописца применяется («прикладывается») для украшения предметов быта, предметов материального производства.

---

* Картоны делаются не только для тканых произведений живописи, но и для монументальных росписей. Выполненные часто в размер будущего оригинала, изображения на картонах затем переносятся на стену.

Особую разновидность живописи составляет живопись *миниатюрная.* Отличительной особенностью миниатюрной живописи является малый размер ее произведений. Возникла она очень давно, еще в древности, достигла своего блестящего развития в средние века, главным образом в виде живописного украшения тогдашних рукописных книг.

До изобретения книгопечатания книги, как известно, переписывались от руки. Ручным способом они и украшались: делались богатые заставки и концовки, разрисовывались многоцветными узорами заглавные буквы разделов и глав *, иногда книга снабжалась целыми иллюстрациями, которые, собственно, и называются миниатюрами. Позднее, в XVII—XVIII веках, развилась еще одна форма миниатюрной живописи — портретные миниатюры: маленькие, выполненные разными живописными техниками портреты, которые в то время играли ту же роль, что сейчас фотография.

В наше время миниатюра представлена изделиями русских художественных промыслов в селах Палех, Мстера, Федоскино и других, находящихся в средней полосе России и хранящих многовековой опыт старинного народного творчества. Многие видели, наверное, сказочно цветистые, полные изящества расписные шкатулки, портсигары, брошки, пудреницы и другие мелкие бытовые предметы и украшения, созданные в мастерских этих центров народного искусства. Филигранно тонкая работа, мельчайшие детали, которые можно рассматривать в лупу, заставляют поражаться удивительному мастерству этих художников-миниатюристов.

Есть еще некоторые отрасли живописного мастерства, имеющие специальный характер, поэтому мы о них только упомянем.

Важной отраслью живописи является театрально-декорационное искусство. Художник театра оформляет спектакли: делает эскизы декораций, костюмов, бутафории, иногда грима, следит за выполнением всех этих важных элементов будущего спектакля в натуре. Не обходится без живописца и кинопроизводство. И здесь художник создает эскизы костюмов, декораций для павильонов и т. д. Наконец, особую разновидность живописи составляет искусство панорам и диорам, которые на девять десятых, а то и целиком создаются живописцами. Принимают участие живописцы нередко и в украшении городов и демонстраций в дни революционных празднеств и фестивалей, а также в оформлении выставок и т. д.

---

* Отсюда и название «миниатюра», происходящее от латинского слова «миниум», названия красной краски — киновари, которую широко применяли в этих украшениях.

Познакомившись с различными родами живописи, мы видим, как широко и разнообразно проникает это искусство в нашу жизнь, как богаты его формы, какими большими возможностями обладает живописное искусство в показе и осмыслении мира. Этим определяется и богатство его жанров.

Жанрами в живописи называются ее разновидности, которые определяются предметом изображения. Мы говорили о том, что художнику доступны самые разные явления окружающего нас мира, разные предметы, разные события. В зависимости от того, что́ именно изображает то или иное живописное произведение, какую сторону действительности оно воспроизводит, его относят к тому или иному жанру.

В живописи обычно различают следующие основные жанры: бытовой жанр, исторический жанр, портрет, пейзаж, натюрморт, мифологический жанр, батальный жанр. Сейчас мы подробнее познакомимся с каждым из этих жанров в отдельности.

Одним из наиболее важных и широко распространенных в наше время жанров является *жанр бытовой*, то есть изображение повседневной жизни современников художника. Понятен особый интерес к этому жанру со стороны самых широких кругов зрителей, так как это искусство говорит о нас самих, о наших делах и днях, о труде и об отдыхе, о радостях и тревогах, стремлениях и успехах таких же, как мы с вами, обыкновенных людей. По самой задаче своей бытовой жанр помогает нам прямо и непосредственно осмысливать нашу жизнь, наш сегодняшний день, в нем отражаются те жизненные ситуации и вопросы, которые нас волнуют и ответы на которые мы ищем.

Бытовой жанр * обладает широкими возможностями охвата жизни, так как очень широка и разнообразна его область в самой действительности: наша жизнь имеет множество самых разных проявлений, и все это может и призвана отражать жанровая живопись.

---

* В нашей литературе бытовой жанр часто называется «жанровой живописью». Когда говорят просто «жанр», «жанровая картина», имеют в виду произведение бытового жанра.

Порою художник берет важные и сложные события, особенно ответственные моменты в судьбах изображаемых людей. Таковы, несмотря на все их сюжетные различия, уже упоминавшиеся неоднократно картины Федотова и Репина. Но жанровая картина может и не иметь определенного сюжета. В «Ужине трактористов» Пластова не рассказывается ни о каких событиях, ни о больших, ни о малых. Это просто сценка из жизни, передающая характерные образы наших современников; ее цель — сообщить зрителю ощущение своеобразия нашего быта, настроения, господствующего в определенный момент повседневности.

Иногда жанровые произведения просто передают типы, в чем-то интересные и поучительные. Картина молодого художника Попкова «Строители Братска» изображает пятерых рабочих со знаменитой сибирской стройки. Художник застал их как бы в минуту отдыха. Мы могли бы назвать эту картину даже коллективным портретом, настолько характерна здесь каждая фигура, несомненно схваченная с натуры. Но Попков задавался иной, чем в портрете, целью. Он стремился создать обобщенный, сурово-героический образ советского рабочего класса, прекрасного своим созидательным трудом. И надо сказать, что художнику хорошо удалось передать ощущение и трудности работы этих строителей и то властное, уверенное, что делает их облики такими по-хозяйски привольными: господами над стихией и над своим будущим. Сравните этих рабочих с их итальянским собратом на картине итальянского художника Ренато Гуттузо «Рокко с патефоном», и вы почувствуете, как много можно сказать о жизни и судьбе человека не только повествованием, но и общей «атмосферой» образа.

Развитие бытового жанра в ту или иную эпоху обычно свидетельствует об обострении интереса к жизни простых людей, к освоению действительности во всем многообразии ее не только исключительных, но и повседневных проявлений. Потому-то очень часто расцвет жанровой живописи связан с демократическими общественными движениями.

Эпоха Возрождения не знала еще бытового жанра как особой разновидности живописи. Тогда художники в большинстве писали по традиции картины на религиозные темы. Но замечательно, когда мы смотрим на работы великих мастеров Возрождения — Мазаччо и Пьеро делла Франческа, Кастаньо и Учелло, Тициана и Веронезе, мы видим, что, взяв сюжеты из христианских легенд, они на самом деле изображали современную им действительность. Вместо условных «божественных» фигур на их фресках и полотнах толпятся флорентийцы и венецианцы того времени, которые живут обыкновенной человеческой жизнью, действуют как простые люди, обуреваемые реальными стремлениями и думами.

Могучего расцвета достиг бытовой жанр в искусстве XVII века прежде всего в Голландии, которая тогда была одной из самых передовых стран Европы. Голландские художники братья Остаде, Ван де Вельде, Вермеер, Терборх и многие другие открыли совсем новый мир, совсем новую поэзию — поэзию жизни и быта простых людей.

В XVIII веке жанровая живопись прямо выражала идеи «третьего сословия», широких демократических слоев, изучая добродетели и пороки современного общества. Таково искусство Шардена и Греза во Франции, Хогарта — в Англии.

Особенно широкого развития достигла бытовая живопись в XIX столетии, в эпоху огромного размаха демократических, а потом и пролетарских народных движений. Лучшие мастера во всех национальных школах отдавали свои силы бытовому жанру. Во Франции — Домье и Курбе, в Германии — Менцель и Лейбль, в Венгрии — Мункачи.

Но, пожалуй, самую значительную школу мастеров бытового жанра выдвинула русская демократическая живопись в лице художников-«передвижников» *, создавших целую галерею произведений, широко охвативших все стороны жизни тогдашней России, показавших все ее общественные слои, затронувших все значительные вопросы современности. В полотнах Перова, Репина, Неврева, Мясоедова, Ярошенко, Саврасова, Владимира Маковского и других Россия увидела себя как в зеркале.

Понятно, что и в советском искусстве бытовой жанр играет очень большую роль, так как он дает возможность непосредственно отразить жизнь народа, строящего новое коммунистическое общество. Хорошо известны имена Дейнеки, Пластова, Яблонской, Пименова и ряда других жанристов.

Многообразие форм жанровой живописи у нас является одним из важных свидетельств крепкой связи советского искусства с жизнью народа. Примечательно, что кризис искусства в капиталистическом мире, усиление всякого рода формалистических тенденций привели к решительному «отмиранию» бытового

---

* В 1870 году было основано объединение передовых демократически настроенных художников-реалистов, назвавшее себя «Товарищество передвижных художественных выставок». «Передвижники», как их стали сокращенно называть, устраивали свои выставки не только в Петербурге и Москве, но и на периферии, стремясь приблизить искусство к народу.

жанра. Если и изображались еще человеческие фигуры и, казалось бы, какие-то жизненно-содержательные ситуации: застольная беседа, танец, игра в шахматы, — то это становилось лишь поводом для различных формальных экспериментов. Лишь немногие художники этого круга сохраняли в своих «жанрах» настоящую человеческую поэзию. Таков был в ранние годы Пикассо.

Но в целом в современном буржуазном искусстве жанровая картина исчезла, можно сказать, полностью. У художников-формалистов нет никакого интереса к жизни людей: она проходит мимо них. И только в творчестве передовых художников капиталистических стран вновь начинается возрождение бытового жанра: у итальянцев — Гуттузо, Мукки, Дзигайны, у французов — Фужерона, Таслицкого, у многих мастеров Латинской Америки (Мексики, Бразилии) и других стран.

Чтобы правильно понять роль и значение бытового жанра, нужно иметь в виду, что успех художника определяется не просто тем, что он избирает сюжеты из жизни современников, но и тем, как он раскрывает и истолковывает эту жизнь.

Поясним сказанное одним примером. В XIX веке, как мы говорили, расцвел подлинно народный бытовой жанр, проникнутый глубокими демократическими идеями. Произведения его относятся к числу лучших достижений искусства прошедшего столетия. Но наряду с этим направлением в живописи возникло и другое. Появилось множество более или менее сноровистых художников, которые взяли на себя неблагодарную задачу писать бытовые картины на потребу тогдашней буржуазии. Художники эти не оставили сколько-нибудь заметного следа в истории искусства: имена их теперь основательно забыты. Но при жизни они пользовались славой, полотна их охотно раскупались буржуазными меценатами, между тем как многим из больших художников-жанристов, например одному из величайших мастеров Франции — Домье, приходилось влачить свое существование в безвестности и нищете.

Чем же объяснялась такая популярность этих буржуазных жанристов? Они обычно достаточно искусно, с большим внешним правдоподобием, в гладкой, лощеной, будто прилизанной манере писали в изобилии картинки из жизни буржуа, а то и «низших классов». Жизнь представала в этих картинках умытой и причесанной, мещански-добродетельной, слащаво-благополучной. Всякая серьезная мысль тщательно изгонялась из этих изображений уличных и домашних сцен, подменяясь самодовольством или сентиментальностью. Действительность капиталистического уклада жизни выглядела невероятно мирной, идиллически-розовой. И даже самые лохмотья на бедняках выглядели аккуратненькими и трогательными.

Этих мастеров живописного дела, порою обладавших весьма виртуозной кистью, не волновали никакие большие вопросы, они не мучились бедами своих современников, они не ведали гнева и печали, но были полны угодливости перед своим буржуазным заказчиком. А для него их живопись была только мелочным развлечением, способом удовлетворения надутого тщеславия. И ничего, кроме «добротности», от живописи они и не требовали.

И тем больше лезли из кожи вон буржуазные жанристы, чтобы их «творения» были как можно более «натуральны», как можно более «правдоподобны». Так родилась в живописи натуралистическая фальсификация действительности, пафос которой в прославлении мещанского благополучия буржуазного общества, добродетели его «героев». Как далеко это плоское, льстивое, пошлое искусство от сатиры Федотова, от острого ощущения драматической судьбы простого человека у Домье, от умения раскрыть самые важные стороны жизни у Репина!

Горький однажды сказал, что для художника важна его позиция, его точка зрения на жизнь. А у некоторых художников, добавлял он, вместо точки зрения есть только «кочка зрения», с которой нельзя по-настоящему объять жизнь.

Такая «кочка зрения» обусловливает близорукость, мещанский кругозор, низменность идеалов художника. Мастеру бытового жанра она не позволяет правильно обобщить свои наблюдения, вынести о действительности свой нелицеприятный приговор. Пресмыкающиеся искусники, о которых мы сейчас говорили, — яркий тому пример.

В данном случае речь шла об определенной социальной позиции художников, продавших свою кисть благоденствующей буржуазии. Но бывает иногда и так, что художник, стоящий близко к народу, на время сбивается с пути, теряет свою действительно высокую идейную позицию и либо отдает дань пошло-мещанскому взгляду на жизнь, либо поддается формалистической моде.

Жанристу важно не только верно выбрать свой сюжет, но и сказать об изображенном что-то важное, существенное. В бытовом жанре не надо избегать «мелких» сюжетов, надо бояться мелких чувств и плоских мыслей. Бытовой жанр не гнушается жизненными «пустяками». Но ведь можно и о серьезных вещах говорить пустяки и, наоборот, в чем-то внешне незначительном разглядеть серьезную правду и большую поэзию. Об этом мы подробно уже говорили выше.

Вот, например, картина Пластова. Ну что в самом деле за «важный» сюжет: ужин трактористов? Нет здесь ничего внешне привлекательного и тем более героического. Кончился у одного из миллионов советских тружеников напряженный трудовой день, и ребятишки принесли ему в поле нехитрый ужин — краюху хлеба и кринку молока. Кажется, что может быть скучнее этой обыденной «жизненной прозы»? Но настоящий художник увидел в этой сцене большой жизненный смысл и рассказал о нем зрителю скупыми, но весомыми, как крестьянская речь, словами.

Закатывается за горизонт горячее летнее солнце. Видна поднятая трактористом тяжелая, дышащая уже вечерней свежестью, еще не обветренная земля.

Прохлада вечера объемлет тракториста, и мы ощущаем величавый покой удовлетворения после хорошо, добротно сделанного дела. Безо всякой болтливой выспренности показывает нам Пластов скромного и честного труженика. И в этом настоящая поэзия картины, повествующей о том, как красива жизнь человека, сроднившегося со своей землей.

Еще вьется парок от разогревшегося трактора, еще не остыла земля, еще рдеют на пластах пашни последние лучи солнца, а уже повсюду разливается величавый покой вечера. Наступает торжественная минута тишины, заслуженного отдыха. По-особенному благоговейно отношение Пластова к рабочему человеку, нет в его трактористе ничего показного, но каким добрым чувством, облагораживающим душу, пронизана картина.

На этом примере можно почувствовать, как важно в бытовом жанре не оказаться во власти пустяков. Нет, повторяем, для жанровой живописи мелких тем, но можно создать о жизни мелкое произведение. «Сватовство майора» по сюжету незначительный анекдот, но картина не имеет, как мы уже убедились, ничего анекдотически развлекательного. Она исполнена мысли, тревоги и горечи. Анекдотическим делает бытовой жанр не сюжет, а неспособность художника понять и почувствовать в своем сюжете что-то волнующее, заставляющее радоваться, размышлять, испытывать негодование.

Другим важнейшим жанром живописи является жанр *исторический*. Сюда относятся все произведения, в которых изображается прошлое — какие-либо более или менее важные события общественной жизни минувших времен или же просто быт людей ушедших поколений.

Картины, изображающие не исторические события, а повседневные сценки из жизни прошлых эпох, иногда называются произведениями историко-бытового жанра. В русской живописи такие картины писали Рябушкин, С. Иванов, Бенуа, Лансере и другие мастера начала XX века.

Не всегда легко бывает разграничить исторический и бытовой жанры. Мы сейчас смотрим на «Не ждали» Репина как на «историческую» картину, ибо в ней перед нами встает живая страница истории русского революционного движения. Но для Репина это была самая животрепещущая современность.

С другой стороны, всегда возникает вопрос: а на сколько лет должно быть отдалено событие от времени написания картины, чтобы последнюю можно было отнести к историческому жанру? Когда речь идет о столетиях, дело ясное. Из воспроизведенных у нас картин, бесспорно, историческими являются «Клятва Горациев» Давида, «Меншиков в Березове» Сурикова, «Петр I» Серова. Тут налицо бросающееся в глаза внешнее несходство быта, одежды, утвари и т. д. с современностью. У Давида изображается событие из легендарной истории древнего Рима, отдаленное от художника двумя с половиной тысячелетиями. У Сурикова событие его картины отстоит от времени ее написания почти на двести лет. Столько же у Серова.

Но как быть с более близкими событиями? Мы по праву отнесем к историческому жанру картины «Допрос коммунистов» Иогансона, и «В. И. Ленин» Цыплакова, и «Поднимающий знамя» Коржева.

Коржев — молодой художник, и он не мог быть очевидцем событий первой русской революции. Для него лично изображенная сцена, конечно, история. Не мог взрослым человеком видеть Ленина в Смольном и Цыплаков.

Но Иогансон был уже зрелым человеком в годы гражданской войны. Дейнеке, когда действительно происходила оборона Петрограда, было двадцать лет, а картина создана всего через восемь лет после события.

Далее. Еще в годы Великой Отечественной войны многие советские художники создали картины, в которых показаны большие и малые события того времени. По их значительности и смыслу мы, конечно, не отнесем их к разряду бытового жанра. «Мать партизана» С. Герасимова написана в 1943 году, но воспринимается она как настоящая историческая картина.

Очевидно, в определение исторического жанра надо внести некоторую поправку. Живописцы нередко создавали полотна, которые были посвящены совсем недавнему прошлому, но которые мы по праву относим к разряду исторических картин. Мерилом здесь является, по-видимому, значительность темы. Если художник изображает конкретное событие или какую-нибудь ситуацию, в которой непосредственно выражается или характерным образом преломляется история народа, он создает, по существу, историческое полотно. Неоднократно обращались художники к важным событиям в истории нашей страны сразу после того, как они происходили. Такие вещи мы назовем историческими; полотна, в которых отражены существенные для понимания истории народа события либо ситуации, хотя бы это были вымышленные художником конкретные сюжеты, а не реальные события, также заслуживают названия исторических. Пример — названная картина С. Герасимова.

Отсюда можно сделать один важный для данного жанра вывод. Подлинная историческая картина, как правило, несет в себе большое общественное содержание, отражает важные события или стороны в жизни народов. Конечно, не всегда сюжет исторического полотна будет взят из действительно важнейших реальных событий истории. Не так уж на самом деле исторически значительна трагедия сосланного в Сибирь Меншикова. Но в этом историческом эпизоде Суриков сумел почувствовать отражение сложнейших противоречий всей эпохи петровских преобразований.

Серов в «Петре I» нарочно подчеркивает обыденность сцены: ходит часовой, бьется о берег лодка, пасется корова. Да и Петр пробегает мимо зрителя совсем не парадно, вышагивая на своих журавлиных ногах так, что свита едва за ним поспевает. И все же как цельно и выразительно передана созидательная атмосфера эпохи: торопливость и упрямая решительность деятельности Петра. Такой образ может дать для понимания важного рубежа в истории России куда больше, чем десятки страниц скучных комментариев.

Таким образом, исторический живописец может брать и не столь существенные моменты, действительные или вымышленные, лишь бы через них можно было передать существенное содержание истории.

Но есть и немало примеров в истории этого жанра живописи, когда как раз пустота внутреннего содержания маскируется внешней величественностью и показными эффектами. Еще в XVII веке придворные художники писали по поручению своих королей льстивые картины, где малозначительные происшествия из жизни властелина трактовались так, будто дело шло о триумфах всемирно-исторического значения.

Картины, написанные в пору культа личности Сталина и посвященные его безудержному прославлению, отталкивают нас сегодня не только тем, что в них была фальсифицирована история, но и тем, что эти полотна были до краев наполнены холодно-расчетливой помпой, проникнуты искусственно-наигранным пафосом. Фальшивые в своей основе, они толкали к фальши и зрителя.

Историческая живопись существует очень давно, со времен древнего Египта. Но хотя в XVI веке ей отдали дань такие мастера, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело и Тинторетто, а в XVII веке — Рубенс, Веласкес, Пуссен, Рембрандт, порою настоящего расцвета исторического жанра стало XIX столетие, когда в связи с дальнейшим развитием буржуазного общества художники стали особенно чутки к драматическим судьбам народов. Славу французской исторической живописи создали Давид и Делакруа; в Германии крупнейшим художником исторических картин был Менцель; Польша выдвинула такого первоклассного поэта прошлых веков, как Матейка. Русская историческая живопись представлена произведениями Шварца, Репина, С. Иванова, Серова и прежде всего такого гиганта, как Суриков.

Опираясь на классические традиции прошлого, развивают историческую живопись советские художники, создавшие много первоклассных полотен прежде всего на историко-революционные сюжеты, но также и на сюжеты из различных эпох истории нашей Родины. Вспомним полотна Иогансона, Грекова, Лансере и многих других.

Третьим важнейшим жанром живописи является *портрет*, то есть изображение определенных лиц. Цель портретного искусства — фиксация внешнего облика и внутреннего содержания конкретного человека. Хотя и сегодня нередко мы ожидаем от портрета, чтобы он прежде всего показал нам, каков был или есть интересующий нас человек, в целом смысл этого жанра значительно шире. Конечно, интересно знать, как выглядел Достоевский или Стрепетова; но ведь нам, в сущности, безразлично, похожи или не похожи на себя Вера Мамонтова на картине Серова «Девочка с персиками» или актриса Самари, про которую мы бы ничего и не знали, если бы не было ренуаровского портрета.

Рассказывают, что, когда Веласкес закончил свой портрет папы Иннокентия X, папа негодующе воскликнул: «Слишком правдиво!» Сегодня мы никак не можем проверить это: но довольно одного взгляда на портрет, чтобы почувствовать всю его могучую и беспощадную правду. И нам важно уже не то, действительно ли был таков коварный, подозрительный, умный, настороженный облик римского первосвященника. Нас потрясает раскрытая гениальным художником сложнейшая жизнь души, властное обнажение сокровеннейших тайн характера, проникновение в бездонные глубины человеческой психологии. Портрет служит нам средством понимания людей, их натуры, их внутреннего содержания; он формирует в нас правильное отношение к человеку. Этим портретное искусство объединяется с бытовым жанром и исторической картиной: все они посвящены познанию человека, его жизни, его судьбы, его личности.

Иногда говорят, что в наши дни, когда имеется фотография, технические возможности которой с каждым днем прогрессируют, живописцам нет нужды заниматься портретом: фотографический аппарат с успехом зафиксирует облик любого человека, причем сделает это, по-видимому, точнее (машина не ошибается), чем художник со своими кустарными средствами. Иные идут еще дальше и, распространяя сказанное о портрете на всю область живописи, утверждают, что последняя должна либо вообще отмереть и уступить свое место фотографии, либо отказаться от изображения действительности. Этим часто обосновывают абстракционизм и другие формалистические течения, провозглашающие независимость искусства от действительности.

Но на самом деле фотографии нет никакой нужды конкурировать с живописью. Наличие самых точных механических способов фиксации зримого мира не отменяет потребности в изобразительном искусстве.

Правда, и фотография может быть художественной. Но так же как существование рядом с живописью скульптуры и графики, порою решающих одни и те же задачи, например в портрете, нимало не вредит живописи, так не повредит ей и развитие нового вида изобразительного искусства — художественной фотографии.

Конечно, точность механического воспроизведения внешнего облика натуры всегда будет больше, чем точность такого воспроизведения, сделанного на глаз и от руки. Но достаточно вспомнить, что говорилось выше об особенностях и задачах искусства вообще, чтобы понять, как ошибочно мнение о замене живописи фотографией.

На примере портрета это особенно очевидно. От всякого портретного изображения мы требуем, разумеется, чтобы оно было похоже на оригинал. В самом деле, пока не была изобретена фотография, единственным способом увековечить облик какого-либо человека было изобразительное искусство, в первую очередь живопись. В быту широко были распространены живописные портреты — от огромных парадных полотен, предназначенных для украшения торжественных залов, до крохотных миниатюр, которые можно было держать на столе или даже носить при себе — в медальонах, крышках часов, табакерках. Так нередко сохраняли память о близких и дорогих сердцу людях. Естественно поэтому, что от портрета требовалась возможная внешняя точность.

Но что такое «точность» применительно к облику человека? Подчеркнем еще раз, что гипсовая маска, снятая с лица даже живого человека, бывает, как правило, наименее похожа на оригинал. Ведь художник, наблюдая свою модель, выбирает из множества состояний, выражений, поворотов лица наиболее характерные черточки. Синтезируя эти черточки, художник создает образ, в котором личность портретируемого — не только внешний облик, но зачастую и психология или, во всяком случае, характер — передана с такой обобщающей силой и глубиной проникновения в «душу» человека, какие невозможны при механическом фотографировании, когда фиксируется один лишь случайный момент.

Живописный портрет дает, таким образом, не только и не просто внешнее сходство с оригиналом, он способен раскрыть натуру человека, его внутреннюю жизнь. Воспроизведенные в книжке классические образцы портретного искусства — «Папа Иннокентий» Веласкеса, «Стрепетова» Репина, «Достоевский» Перова, «Девочка с персиками» (В. Мамонтова) Серова, «Юдин» Нестерова, «Гуттузо» Корина — очень отличаются друг от друга не только манерой исполнения, но и различным подходом художников к образу человека. Однако все эти портреты не протокольные описания конкретных лиц, а содержательные образы богатых и многогранных человеческих характеров.

И вот что еще важно. Портрет — не только обобщающий образ данного человека; в нем всегда выражается и представление художника о человеческом идеале, с которым живописец сознательно или бессознательно сличает сидящую перед ним модель. Если речь идет не о случайных и писанных «для денег» заказных портретах, в каждое изображение конкретного человека художник вкладывает частицу своих представлений о том, каков должен быть человек.

Бывали периоды, когда портретисты считали своим долгом исправлять, приукрашивать свои порою весьма неказистые модели. Таково было правило придворного искусства. И как часто различные монархи и аристократы, в жизни уродливые, невзрачные, с отталкивающим обликом, превращались в осанистых вельмож с благородными правильными лицами и величавыми позами.

Такая «идеализация» частенько использовалась посредственными живописцами или художниками, продававшими свой талант для того, чтобы приобрести славу у богатой публики.

Перечитайте повесть Гоголя «Портрет»; там рассказано о судьбе талантливого живописца, погнавшегося за модой.

Но от подобного приукрашивания надо отличать стремление художника-реалиста найти в человеке, которого он портретирует, такие черты, такие свойства натуры, которые действительно прекрасны и заслуживают восхищения. Корин не только сам восхищается характером и натурой своего собрата по кисти — Гугтузо, но он заставляет и нас восхищаться этим незаурядным человеком с беспокойной душой большого художника. Напряженная, мучительно-горестная мысль о «не своем горе» была органически присуща Достоевскому. Перов ничего не приукрасил ни в лице, ни во всем облике писателя. Но он заставил ощутить в сидящем перед нами человеке мучительные размышления, болезненное чувство нравственной ответственности за действия и страдания окружающих. Это было одной из лучших, благороднейших черт разночинной русской интеллигенции 60—80-х годов прошлого века. И то, что было особенно дорого передовым людям России той эпохи, прежде всего уловил в Достоевском Перов, именно это он сделал одним из главных мотивов портрета.

Таким образом, в лучших своих проявлениях портретный жанр несет большое общехудожественное содержание, учит различать в людях доброе и прекрасное.

Портрет также принадлежит к числу древнейших отраслей живописи. Уже в древнем мире создавались портреты, поражающие яркостью индивидуальных характеристик. Достаточно вспомнить живописные портреты древнеримской эпохи, найденные в Египте, так называемые фаюмские (от оазиса Фаюм). После упадка портретного жанра в эпоху средневековья он оживает вновь в эпоху Возрождения. Итальянские мастера Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тициан, Тинторетто, нидерландский художник Ян ван Эйк, немецкие живописцы Гольбейн и Дюрер сделали портрет одним из ведущих жанров искусства. В XVII столетии портрет достиг непревзойденной высоты, особенно в творчестве Веласкеса и Рембрандта, Хальса и Рубенса. Значительный вклад внес в этот жанр XVIII век. В России, в частности, он дал таких замечательных портретистов, как Левицкий и Рокотов. В XIX столетии русская школа портрета достигла своей зрелости, выдвинув такие имена, как Кипренский, Брюллов, Перов, Крамской, Репин и Серов.

В Западной Европе в XIX столетии портретное искусство также получило блистательное развитие — у Гойи, Жерико, Энгра, Э. Мане, Ван-Гога.

Но в XX столетии искусство портрета в буржуазной культуре катастрофически падает. Можно сказать, что этот жанр на Западе сейчас практически находится на грани окончательного исчезновения, хотя некоторые передовые художники пытаются отстоять его традиции. И это понятно, ибо современному формализму глубоко чужд основной пафос всякого настоящего портрета — любовь и уважение к человеку. И этот же пафос объясняет, почему в искусстве социалистического реализма портрет занимает такое почетное место.

С первых шагов советское реалистическое искусство начало широко разрабатывать портретный жанр, в чем ярко проявились характерные для наших художников интерес и любовь к человеку. Нестеров, Ульянов, Малютин, Корин и другие создали портреты, прочно вошедшие в историю искусства XX века.

В заключение характеристики портрета как жанра надо указать на некоторые его разновидности. Различают, например, *камерные* портреты, где образ человека носит интимный характер, а размер полотна, как правило, невелик. Напротив того, *парадный* портрет изображает человека как бы в официальной обстановке, на людях. В старинном парадном портрете, где человек обычно изображался в полный рост, большую роль играли всякие дополнительные детали — роскошные одежды, атрибуты общественного положения (царские регалии, оружие и доспехи военачальников, ордена и ленты вельмож), пышная обстановка — троны, тяжелые занавеси и т. д. Все эти «аксессуары» дали название подобным изображениям — *аксессуарный* портрет.

Обычно на портрете изображается один человек. Если портретируемых двое, такое произведение называется *парным* портретом, если несколько (а есть полотна, на которых изображены десятки персонажей) — *групповым* портретом.

Четвертый жанр живописи — *пейзаж* — изображение природы или же видов населенных пунктов и отдельных архитектурных сооружений *.

Если на Востоке уже в глубокой древности — около полутора тысяч лет тому назад — изображение природы достигло необычайной глубины и мудрости проникновения в жизнь натуры, то в Европе пейзаж как самостоятельный жанр начал развиваться сравнительно недавно, с XVI века. Конечно, и раньше в живописи природа так или иначе изображалась, но только как фон для различных композиций с человеческими фигурами.

Для возникновения пейзажа как самостоятельного жанра нужно было развитое чувство природы, а оно пришло относительно поздно.

Как бы ни отличались друг от друга пейзажи, скажем, Левитана, с его тончайшим ощущением состояния природы, и Сарьяна (мы воспроизводим ранний его пейзаж «Улица. Полдень. Константинополь»), которому свойственна приподнятая яркость ликующего восприятия натуры, они объединяются живым и богатым отношением к природе, непосредственностью наблюдения жизни, умением уловить самые трепетные нюансы — свет солнца, прозрачность теней, состояние атмосферы, тепло или холод и т. д.

Старинный пейзаж отличался от подобных изображений природы. Так, например, в XVII веке развился *декоративный* пейзаж, украшавший залы парадных дворцов. Он передавал природу условно; художники брали мотивы не непосредственно с натуры, но сочиняли их с таким расчетом, чтобы составились красивые группы деревьев, скал, живописных развалин. Даже цвет в таких пейзажах был условен: первый план изображался зеленым, второй — с преобладанием коричневого, дальний — голубого.

Нередко пейзажисты создавали пышно-торжественные виды, похожие на театральную декорацию, «населяя» их персонажами античной мифологии. Такие пейзажи называются *героическими*. Их наиболее признанными мастерами были французские живописцы Пуссен и Лоррен.

Правда, стремление изобразить природу во всей ее непринужденной естественности и живой красоте отчетливо проявилось уже в XVII веке, прежде всего в творчестве голландских пейзажистов — Гойена, Рейсдаля, Гоббемы. Но решительный поворот совершается лишь в XIX столетии, когда пейзажная живопись делает важнейшие завоевания.

---

* Пейзаж, изображающий вид города, именуется *городским* пейзажем, воспроизводящий архитектурные сооружения, — *архитектурным*.

Главное, как мы уже отмечали, заключалось в том, чтобы добиться в пейзаже единства глубокого обобщающего образа природы с наибольшей непосредственностью. Над этой задачей работали художники разных стран. В России — Сильвестр Щедрин, Александр Иванов, Шишкин, Васильев, Саврасов, Левитан, во Франции — Коро, Руссо, Добиньи, в Англии — Констебль.

Большое значение имело для пейзажа, да и для всего развития живописи, завоевание так называемого *пленера* (по-французски «плен эр» буквально означает «открытый воздух»), то есть умения писать под открытым небом, передавая живой трепет света и воздуха, вибрацию цвета, его изменение от соседства с другим цветом и от влияния атмосферы.

В реалистическом искусстве пленер является важнейшим средством создания неповторимо трепетного ощущения жизни природы.

Немало сделали для разработки приемов пленера художники, принадлежавшие к школе импрессионистов, возникшей во Франции в 60—70-е годы прошлого века. Преследуя цель как можно живее, естественнее передать непосредственные впечатления художника от природы во всех ее бесконечных изменениях, они разработали целую систему приемов.

Само слово «импрессионизм», происшедшее от названия картины К. Моне, «Впечатление. Заход солнца» (по-французски «впечатление» — «импрессион»), точно передает главное устремление художников-импрессионистов. Они отказались от работы в мастерской, стремясь прямо под открытым небом улавливать облик живой натуры. Отказавшись от смешивания красок на палитре, они пользовались лишь чистым цветом, кладя мазки на полотно один подле другого, чтобы, сливаясь на некотором расстоянии в глазу зрителя, они создавали особое ощущение свежести и прозрачности. Много внимания уделяли они рефлексам, то есть отражению одного цвета на соседнем предмете, окрашенном в другой цвет.

Рефлексы легко наблюдать каждому. Если в яркий солнечный день вы посмотрите, например, на лицо девушки в голубой кофточке, то различите в тени — на щеке, на шее — отсветы голубого тона. Импрессионисты очень внимательно изучали игру рефлексов, порою принося им в жертву многое другое.

Несомненно, крупнейшие художники этого направления — Моне, Ренуар, Писсаро, Сислей, у нас К. Коровин — сделали очень много для передачи мгновенных и трудно уловимых впечатлений от натуры. Не случайно они все были по преимуществу пейзажистами. Но своих достижений, как это часто бывает в истории искусства, они добились за счет утраты каких-то других сторон живописи.

Неоценим вклад импрессионистов в разработку живой и трепетно-непосредственной поэзии бытия. Но человек с его психологией, с его делами, большие социальные вопросы и конфликты времени в большинстве случаев ускользали из их поля зрения. Характерно, например, что даже в портрете импрессионисты искали прежде всего не глубин психологии и даже не раскрытия характера, а скорее непосредственного обаяния личности, настроения, темперамента. Их портретные полотна — своеобразные лирические стихотворения в красках. Такова «Самари» Ренуара.

Но вернемся к пейзажу.

Реалистический образ природы отнюдь не предполагает обязательного раскрытия какой-то одной определенной ее стороны. Об этом свидетельствует многообразная в своем отношении к природе советская пейзажная живопись. Картины С. Герасимова и Чуйкова, Сарьяна и Тансыкбаева, Куприна и Грабаря в совокупности дают синтетический образ нашей Родины. Как не похожи, например, тонкий, лирический «Керженец» Ромадина, выдержанный в мягких, приглушенных полутонах, и «Подмосковная рокада» Нисского с четкими, будто напряженными формами, с преобладанием звучных контрастных цветов! Глубоко различны облики природы в обоих этих полотнах. Первое исполнено задумчивой любви к глухим уголкам дикой природы, второе проникнуто ощущением интенсивной человеческой деятельности на просторах Родины. Но оба они выражают стремление глубоко понять натуру, дать ее полный значительного содержания образ.

Сравнительно широко распространен в истории искусства, а также в современной советской живописи *натюрморт*, хотя общее его значение гораздо меньше, нежели перечисленных выше жанров.

Натюрмортом называется изображение различных предметов домашнего обихода, утвари, всякой снеди, овощей и фруктов, а также цветов, показанных с близкого расстояния, что называется «крупным планом». Отсюда и не вполне точное название жанра, происходящее от французского «натюр морт» — «мертвая природа» или «мертвая натура». Поскольку в натюрмортах часто воспроизводится и растительное царство, а не только «неживая» природа, наименование это оказывается условным, но оно вполне укоренилось и стало привычным.

В Европе натюрморт в качестве самостоятельного жанра появился сравнительно поздно, в XVII столетии. В Голландии в это время он получил особенно широкое распространение. Одним из замечательнейших голландских натюрмортистов того времени был Хеда.

Натюрморт в советском искусстве знает таких крупных мастеров, как Машков, Кончаловский и другие.

Нередко натюрморт служит художнику для изучения натуры, для детального штудирования формы различных по характеру, цвету, поверхности, материалу предметов. Но обычно эта задача перерастает в более широкую: раскрытие своеобразия и особой «жизни» окружающих человека предметов, что помогает нам лучше ощутить бесконечное богатство и красоту действительности. Так, в натюрморте Хеды мы наслаждаемся разнообразием мира, который открывается нам, если к нему приглядываться пристально и с любовью. Стекло рядом с серебром, сочная ветчина подле шероховатой кожуры лимона, накрахмаленная ткань скатерти, ложащейся мягкими складками, «звонкий» металл ножа. Натюрморт приучает нас «видеть» вещи, ценить натуру в любом, самом ничтожном, казалось бы, ее проявлении.

Замечательным мастером изучения формы, цвета, «структуры» предметов был французский художник конца прошлого века Сезанн. Правда, мир в его натюрмортах зачастую утрачивает свою трепетную свежесть, но зато они проникнуты таким восторженным благоговением к «плоти вещей», таким чувством цельной гармонии бытия, что забывается присутствующий в них холодок отчужденности от человека. Черта, приведшая у позднейших последователей мастера к формалистическому обособлению искусства от жизни.

В известной степени близок натюрморту *анималистический жанр* — изображение животных (от латинского «анималь» — «живое существо», «животное»).

Особое место занимает в живописи *батальный жанр* — изображение военных сцен. Первоначально под батальной картиной понимали, собственно, изображение сражений, битв (от французского «bataille» — «битва»), что было близко к историческому жанру. С историческим жанром батальный жанр во многих случаях связан и сейчас, поскольку художники-баталисты зачастую воспроизводят различные события военной истории. Таковы в советском искусстве картины, посвященные борьбе нашего народа против захватчиков в годы гражданской и Великой Отечественной войн.

Собственно, историю крупнейших войн, которые вела Россия в XIX веке, дал в своих известных циклах картин знаменитейший баталист Верещагин. Его «Туркестанская серия», «Балканская серия», цикл, посвященный Отечественной войне 1812 года, — своеобразная летопись этих войн. Но Верещагин не ограничивался только показом сражений. Героем его картин стал простой солдат во все моменты его ратного труда — в походе, на отдыхе, в быту.

Следуя традициям Верещагина, и советские баталисты не только показывают наших воинов в сражениях. Весь круг жизни солдата — учеба, военная подготовка, отдых — и все темы, так или иначе связанные с военными событиями или с жизнью армии, причисляются к батальному жанру.

Итак, мы рассмотрели основные жанры живописи, определяющие сегодня ее лицо. Нам осталось поговорить лишь об одном жанре, ныне уже не играющем в живописи (по крайней мере советской) никакой роли, но в прошлом имевшем весьма большое, в некоторые эпохи определяющее значение. Речь идет о *мифологическом жанре*. Для лучшего понимания классического искусства мы должны познакомиться с важными особенностями этого рода произведений, тем более что круг идей и представлений, с ним связанных, нам совершенно не знаком и чужд.

На ранних ступенях развития культуры, когда человечество еще в ничтожной мере владело силами природы и знания о мире были очень малы, в умах людей складывались фантастические представления об окружающем. Ища объяснения явлениям природы и событиям человеческой жизни и не имея возможности объяснить их действительно научно, люди создавали легенды о разных могущественных божествах, будто бы создавших мир и управляющих им. Они населяли горы и долины, реки и рощи всякими таинственными существами, то добрыми и якобы помогающими человеку, то злыми, способными ему вредить. Не зная, как и почему складываются в обществе такие, а не иные отношения между людьми, они рассказывали легенды, полные вымысла, в которых, однако, старались осмыслить судьбы своего племени, народа, государства.

Весь этот мир уходящих в седую древность сказаний и легенд о богах, героях-благодетелях человеческого рода, о различных чудесах, будто бы случающихся на свете, называется мифологией. Нет народа на земле, который в пору своей исторической юности не создал бы своей мифологии. Во всякой мифологии немалую роль играют превратные фантастические религиозные представления о богах и полубогах, могущество которых в глазах первобытного человека тем больше, чем слабее сам он перед лицом природных сил и всяких жизненных испытаний.

Но не только бессилие людей отражают мифологические сказания, бессилие, которое позднее, когда общество разделилось на классы, оказалось одним из важных источников духовного гнета эксплуататоров над трудящимися массами. В мифологии отразились и исторический опыт народа, и приобретенная в трудной жизненной борьбе мудрость, и самые светлые мечты о счастье и справедливости, и жажда, пока еще только фантастическая, владеть всеми чудесами вселенной. Это было творчество народа, и, что особенно для нас важно, творчество, облекающееся в художественные по своему характеру образы.

Народ — всегда художник, и как бы ни были порою на первый взгляд странны, наивны, фантастичны сказания и легенды мифологии, в них вместе с тем запечатлевалась большая поэтическая правда. В образах богатырей русских былин много самого безудержного вымысла. Палица Ильи Муромца весит «триста пуд без единого». Этакую палицу без мала в пять тонн весом не увезет и иной грузовик, а Илья преспокойно управляется с ней в своих схватках со «злыми татаровьями». Вольга Святославич оборачивается серым волком, Добрыня бьется с чудовищем — Змеем Горынычем и т. д. Но образы этих богатырей, неутомимых защитников родной земли, заступников слабых и обиженных, очищающих Русь от всякой «нечисти», — поэтическое преломление в народном художественном воображении его суровой жизненной борьбы, его идеалов, его представлений о человеке, его силе, доблести, честности и справедливости.

Замечательную мифологию создали древние греки; недаром ее так высоко ценил К. Маркс. Греческая мифология имела ярко выраженный художественный характер, что, между прочим, обеспечило ей долгую жизнь в культуре позднейших европейских народов, когда сам создатель этой мифологии — народ древних эллинов — давно сошел с исторической сцены. Древнегреческое искусство пользуется мифологией как почвой и материалом, и, наоборот, мифология древних греков проникнута художественностью. Именно последнее дает такую живость и убедительность фантастическим образам эллинских сказаний и легенд. Ведь искусство способно глубоко отражать правду жизни, хотя бы и через образы фантазии. В мифологии поэтому так много настоящей мудрости и живой убедительности.

Образы греческих богов возвышенны и подлинно прекрасны. Но где истинный источник этой красоты? Конечно же, он не «божественного» происхождения, ибо и сами эти боги — творение человеческой фантазии.

Эту красоту не мог создать страх перед неведомыми и грозными силами природы. Не могло создать ее и неведение относительно истинных причин явлений, хотя оно и было источником возникновения самого представления о богах. Страх и неведение вообще плохие помощники в деле создания прекрасного. Почему же тогда так прекрасны скульптурные и живописные изображения «отца богов» Зевса, покровителя искусств солнечного бога Аполлона, богини любви и красоты Афродиты? На образы богов древний эллин перенес лучшие качества земных людей — мудрость, светлую мысль, телесную красоту. В жизни увидел греческий художник прекрасные черты своих статуй и картин; сама действительность, обобщенная и синтезированная в своих лучших чертах, послужила источником «божественных» образов. С помощью искусства грек наделил богов своею собственной, человеческой красотой, и именно в этом, а не в религиозных извращенных представлениях о действительности коренится жизненное богатство античной мифологии.

В древности религия всегда была связана с мифологией. Так было и у древних индийцев, и у египтян, и у греков, и у многих других народов. И в средние века религия стремилась широко использовать народные мифологические представления — это относится и к христианству, господствовавшему среди европейских народов, и к мусульманству, и к буддизму. Можно сказать, что религия нуждалась в художественно-мифологических образах как в опоре, которая помогала найти путь к сердцам людей.

На протяжении столетий и даже тысячелетий разные религии использовали искусство, стремясь сделать его орудием своей пропаганды. Были эпохи, когда религиям это вполне удавалось. Но вопреки мнениям реакционных искусствоведов это никогда не служило на пользу искусству. И понятно почему: в основе всякой религии лежит ложь, неважно — сознательная или бессознательная, а в основе всякого настоящего искусства — правда.

Почему же тогда религия столь часто ищет поддержки у искусства? Именно потому, что правда художественного отражения действительности придает религиозным представлениям иллюзию жизненной убедительности.

Конечно, не надо себе представлять дело упрощенно. Искусство только в переносном смысле может быть уподоблено сахарной оболочке горькой пилюли — религии. Связь между религией и искусством очень сложна и запутанна. Часто трудно бывает разграничить, где кончается «собственно» религиозная мысль и начинается «собственно» искусство. Сама мифология есть их прочнейшее слияние. Но именно поэтому, когда перед нами памятник религиозного искусства[*], надо четко понимать — его художественный смысл куда богаче и глубже, чем его религиозный сюжет. Надо уметь «читать» земной смысл такого искусства. Ведь долгие столетия и тысячелетия у людей не было другого способа осмысливать окружающее и самих себя. Религиозную оболочку такого искусства надо всегда иметь в виду, но надо всегда стремиться понять его жизненное «ядро».

Знаменитая «Сикстинская мадонна» Рафаэля — произведение религиозного искусства, и не только по сюжету, поскольку в ней изображена богоматерь с младенцем Христом и поклоняющимися им святыми. Рафаэль и сам полагал, что создает образ «божества», — недаром богоматерь в картине предстает перед зрителем как неожиданное и чудесное явление: разверзся тяжелый занавес, и перед нами на клубящихся облаках, где можно различить бесчисленные головки ангелочков, предстала величественная фигура небесной царицы. Религиозному человеку может показаться, что именно эта «божественность» и придает картине великого художника ее возвышенную красоту.

Однако как бы ни назывались действующие лица рафаэлевской композиции, глядя на них, мы видим, что перед нами реальные лица из плоти и крови, с реальными человеческими страстями и реальной человеческой красотой. Совсем не по-«божественному» скинул с головы торжественную тиару папа Сикст, второпях поставив ее подле себя. Как вполне земные мальчишки, расположились у ног мадонны пухлые ангелочки. Дышит цветущим здоровьем и полнокровной красотой «святая» Варвара. Мадонна тоже движима земными чувствами; любовно обняв своего крепыша сына, она с тревожной задумчивостью глядит перед собой, будто стараясь разгадать, какая судьба ждет ее дитя в этом мире, полном суровых испытаний. Все это очень просто, очень глубоко и всем понятно. Сам «божественный» замысел делается доступным потому, что художник говорит очень человечным языком о человеческих радостях и страданиях: о красоте материнства, о смешанном чувстве нежной радости и смутного беспокойства.

---

[*] Иногда от мифологического жанра отличают *религиозный жанр.* Это различие, теперь по понятным причинам устаревшее, возникло в эпоху Возрождения и додержалось чуть не до наших дней. Под религиозной живописью понимали живопись на христианские темы, поскольку христианство было официальной религией европейских народов.

Как античные художники наделяли своих богов человеческим содержанием и тем делали их близкими и доступными людям, так и художник Возрождения, субъективно стремясь показать «божественное», на самом деле «обожествляет» реальное, человеческое. И именно в этой отнюдь не небесной, но земной правде непреходящее значение «Сикстинской мадонны».

Для художников Возрождения вообще характерно стремление низвести «божественное» в реальный земной мир. «Мадонны» этой эпохи — мы уже говорили — воплощение поэзии материнства, как в «Мадонне Бенуа» Леонардо и даже в «Магнификате» * Боттичелли, художника в гораздо большей степени, чем его современники, пронизанного чувством религиозной экзальтации.

Но не только у мастеров Возрождения и последующих эпох мифологически-религиозные сюжеты имели более или менее богатое жизненное содержание. Оно лежит в основе и составляет живую душу произведений живописи и тех эпох, когда религия почти безраздельно господствовала над искусством и, казалось бы, целиком его себе поработила. Такой эпохой была эпоха средневековья, когда церковь рассматривала искусство как свою «служанку» и ставила перед ним задачу — распространять в массах религиозные идеи и представления. Один из средневековых церковных писателей говорил, что живопись является для неграмотного тем же, чем для грамотного является книга (подразумевая, конечно, книгу религиозного содержания).

В нашей книжке воспроизведен образец религиозной живописи русского средневековья — икона «Положение во гроб», написанная в XV веке. Средневековая русская живопись, как

---

* «Магнификат» (от латинского «магнус» — «великий») можно было бы перевести старинным русским словом «величание». Это сцена «прославления» мадонны.

и живопись других стран того времени, в подавляющем большинстве случаев использовала сюжеты христианской легенды. Средневековье — золотой век мифологического (религиозного) жанра: никогда впоследствии этот жанр не будет иметь такого безраздельно господствующего положения.

И не только сюжеты свидетельствуют о подчинении средневекового искусства религии. Весь характер образа иконы говорит о совершенно особом подходе нашего древнего художника к миру. Язык его условен: фигуры лишены телесности, пространство не имеет реальной глубины, пригорки на заднем плане переданы в виде каких-то совершенно фантастических вырезных площадок. Сцена воспроизведена так, что у нас ни на минуту не является мысль о том, что речь идет о вполне реальных людях, находящихся во вполне реальной обстановке. Все невольно создает у нас ощущение чего-то очень далекого от повседневной жизни, чего-то немного таинственного, лежащего за пределами окружающей нас действительности в особом «священном» мире.

Но сквозь чуждый, непривычный язык иконы мы все же без большого труда различаем главную тему — скорбь близких об умершем человеке.

Таким образом, даже для средневекового религиозного живописца выразить религиозную идею оказалось возможным лишь при посредстве чисто человеческих чувств, вызванных вполне земной по характеру ситуацией.

Так, в древней иконописи лишь связь с настоящей правдой жизни делает искусство и значительным и способным захватывать и нас, людей не просто чуждых, но и враждебных всякой религиозной идеологии. Вот почему и мы сегодня восхищаемся творениями безвестных средневековых художников: они сами хотели говорить о «небесном» и боялись «грешной» земли, но на деле в их творениях отразились мечты и муки, надежды и радости, горе и тревоги наших предков. Это было живое искусство, черпавшее свое содержание не в безжизненных канонах церкви, которым приходилось подчиняться, но в действительности и вековом опыте народа.

Но дело не только и не просто в том, что за религиозными сюжетами мы можем различить вполне реальные ситуации, вполне земные, человеческие проблемы. В пору, когда христианская церковь пользовалась широким влиянием в массах, когда круг евангельских легенд был более или менее знаком большому числу людей, само толкование религиозных сказаний могло быть проникнуто весьма серьезным социальным содержанием. Из истории хорошо известно, что нередко даже прямая революционная проповедь облекалась в религиозные одежды, ибо так она оказывалась ближе к духовному миру масс, еще целиком проникнутому религиозными иллюзиями.

Нечто подобное мы находим и в искусстве. Так, в живописи XVI—XVIII веков художники использовали евангельский миф для раскрытия глубоких, философских размышлений о человеческой жизни, о ее трагедиях и конфликтах. Ниже мы расскажем об очень поучительной в этом плане картине Рембрандта «Эсфирь, Аман и Артаксеркс», а сейчас приведем другой пример.

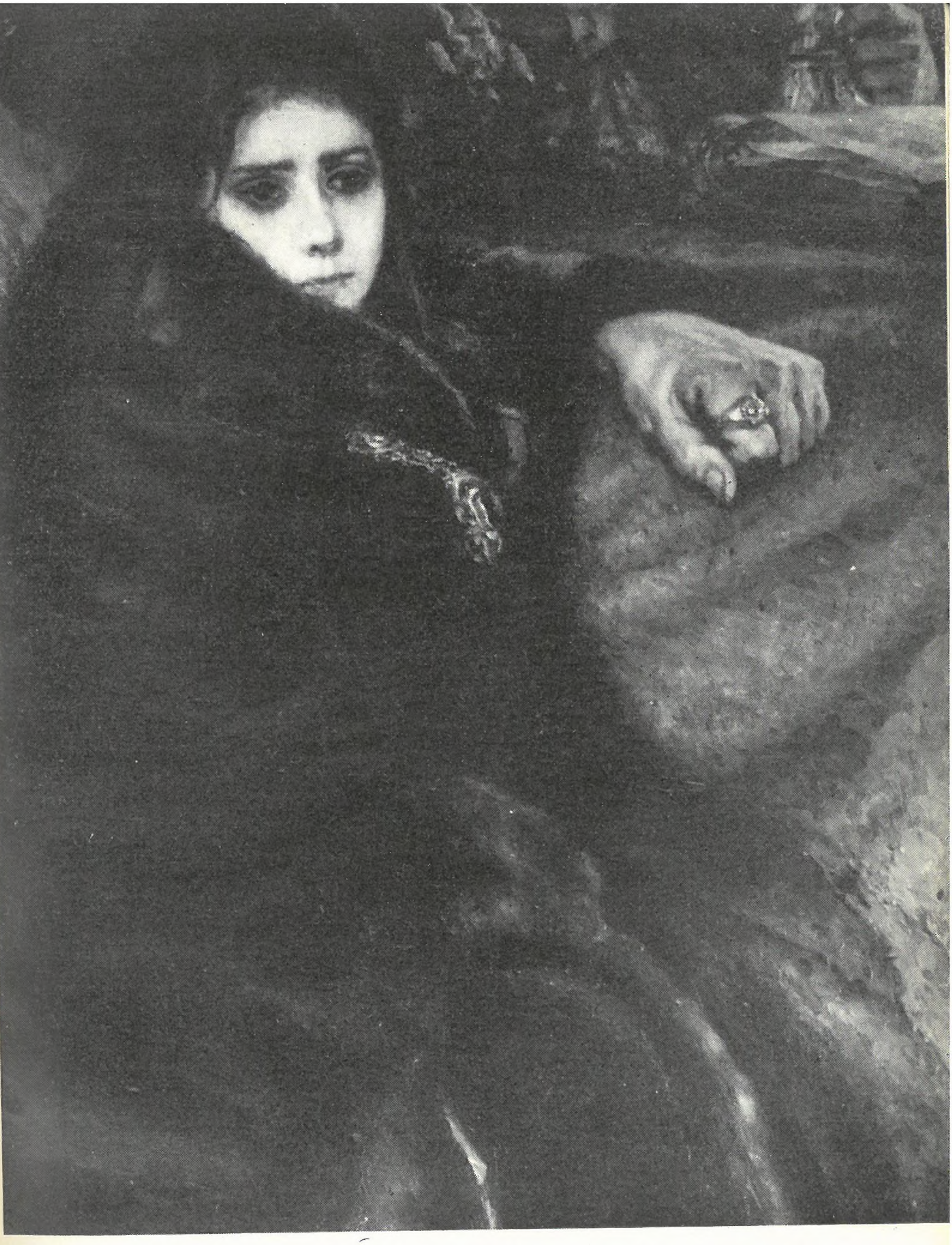
В ленинградском Эрмитаже есть картина итальянского художника начала XVIII века Креспи, написанная на довольно-таки нечасто встречающийся религиозный сюжет: «Смерть Иосифа».

Согласно евангельскому рассказу Иосиф был мужем Марии — матери Иисуса Христа. Его место в легенде чисто служебное. Простой плотник, он заботился о богоматери, оберегал Христа в годы его детства, своим трудом зарабатывал «святому семейству» на пропитание. На страницах евангелия он как слуга появляется только тогда, когда в нем есть нужда главным персонажам повествования. Евангелие даже не удосужилось сообщить, когда же и как умер Христов «отчим», — не так уж это важно для религиозного смысла легенды.

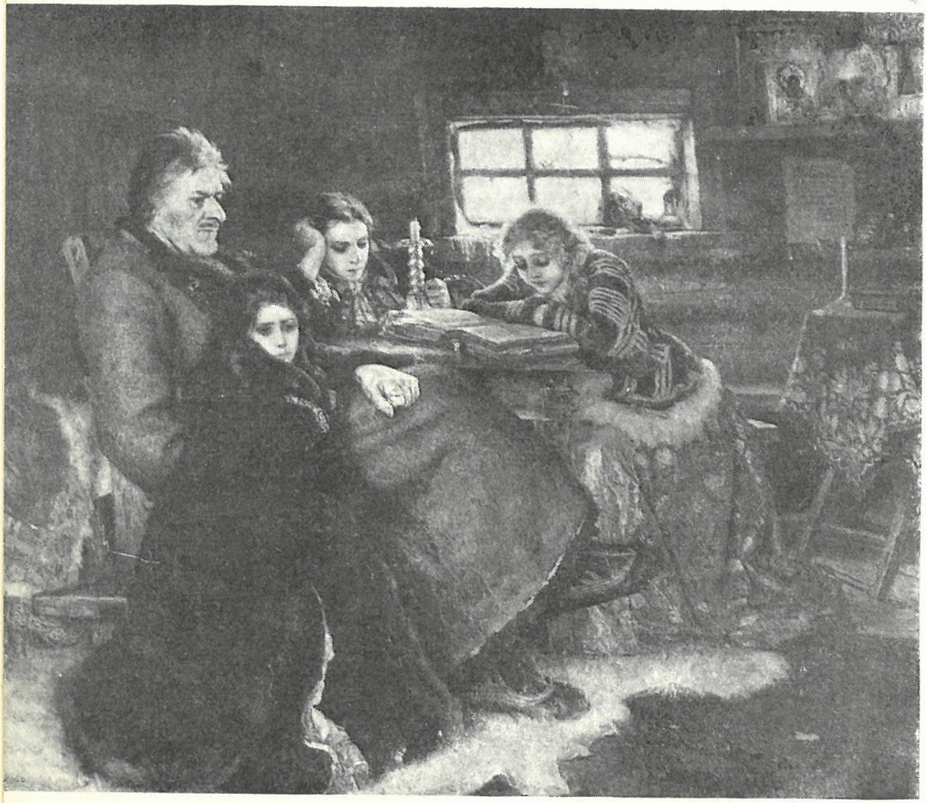
И вот Креспи пишет картину, вызывая из сумерек забвения кончину старого плотника. На грубой деревянной койке, еще сведенное смертной судорогой, лежит тело старика с ввалившимися щеками. Но строгий покой уже сбегает на лицо усопшего. Подле кровати лежит плотницкий инструмент, единственное достояние того, кому выпала доля всю жизнь быть полубезвестным кормильцем «небесного царя». Этот рабочий человек вдоволь натрудился за свой долгий век, и смерть его — как отдых после длинной-длинной вереницы дней, проведенных за верстаком с рубанком и топором в руках.

Все в картине — какое-то обыкновенное. И сбившиеся простыни, из-под которых виднеется полосатый матрац, и инструменты, и палка, прислоненная к постели, и сам старик. Рядом горько рыдающая Мария. Креспи не боится показать ее распухшее от слез лицо, обметанные губы. Жгучая тоска объемлет богоматерь, прощающуюся навсегда со своим тихим другом.

Здесь нет всенародной скорби, как в сценах распятия, нет атмосферы исключительного события. Все предельно непритязательно и в этой простоте особенно трагично. Вот ушел из жизни

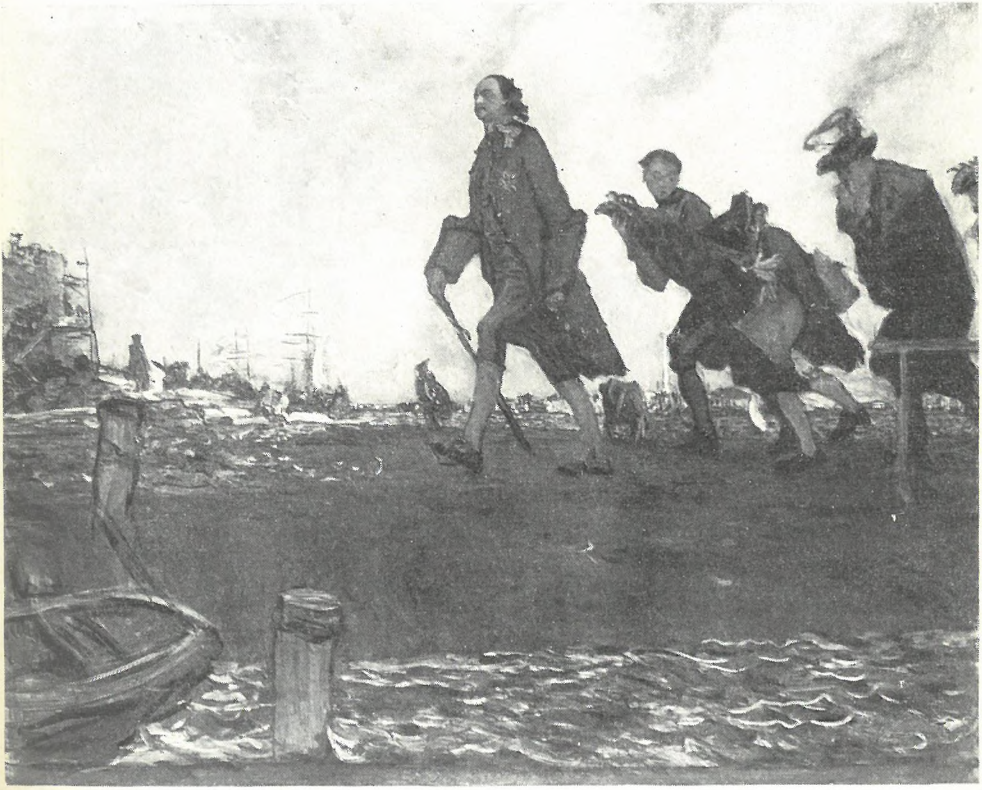


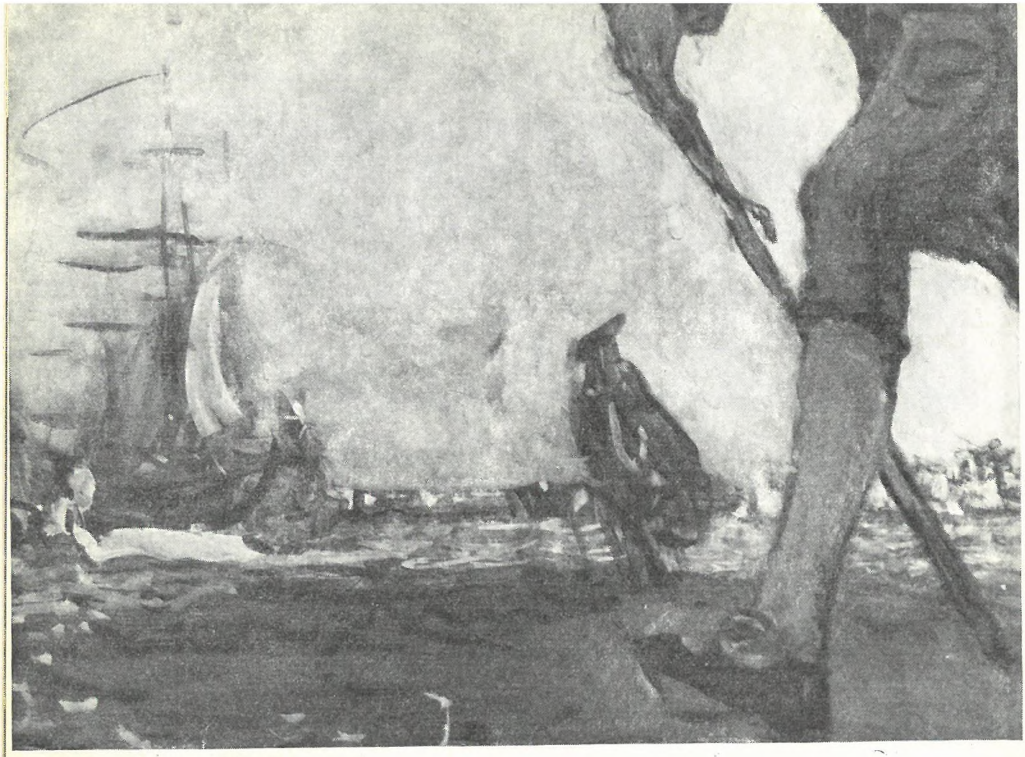
В. И. Суриков. Меншиков в Березове (деталь).



В. И. Суриков. Меншиков в Березове. *Масло.*
1883 г. Москва, ГТГ.

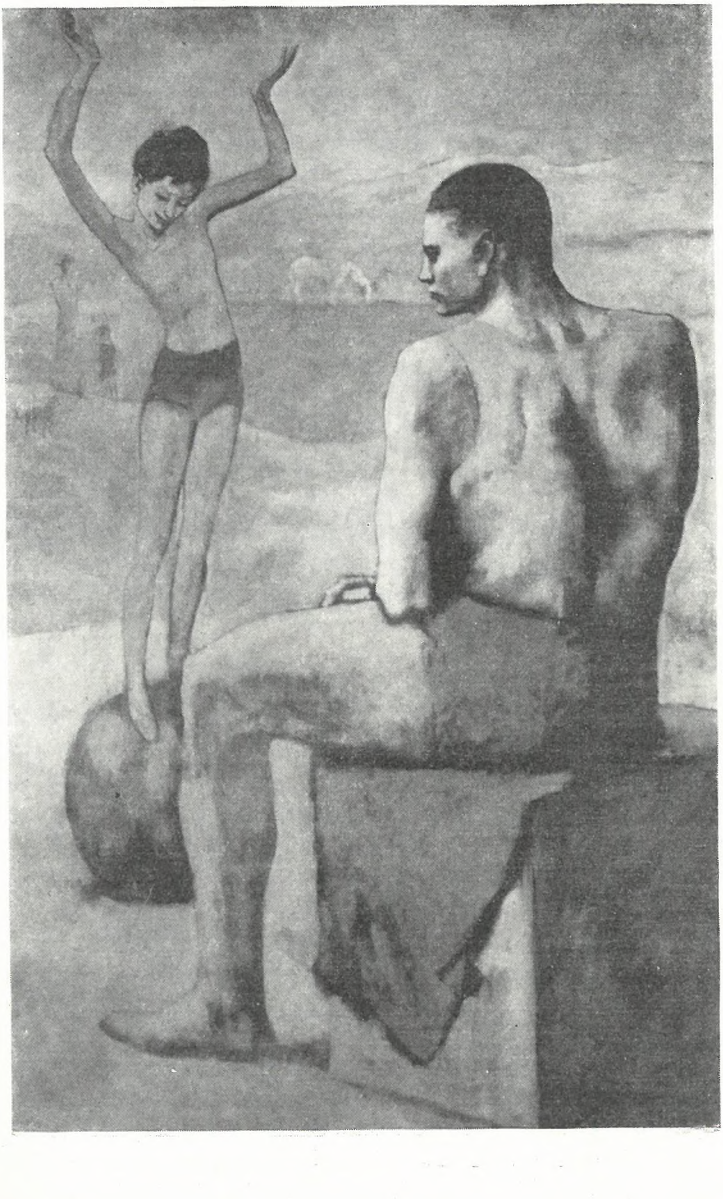
В. А. Серов. Петр I. *Темпера.* 1908 г. Москва, ГТГ.

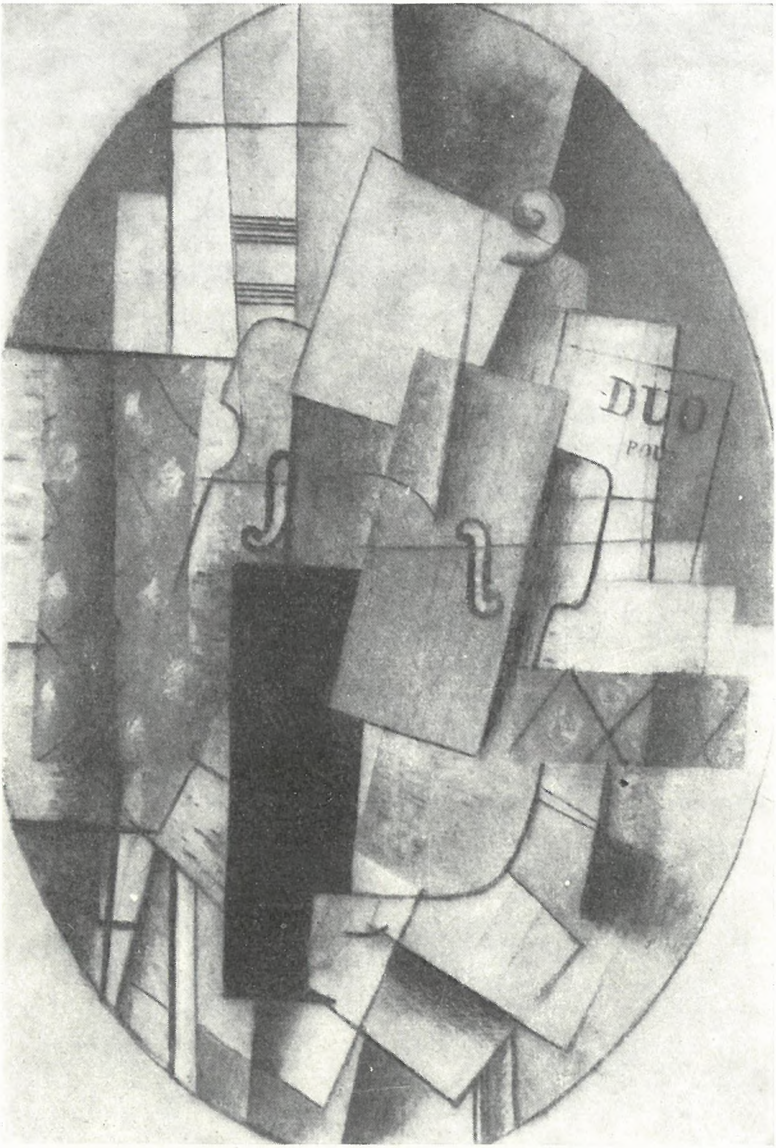




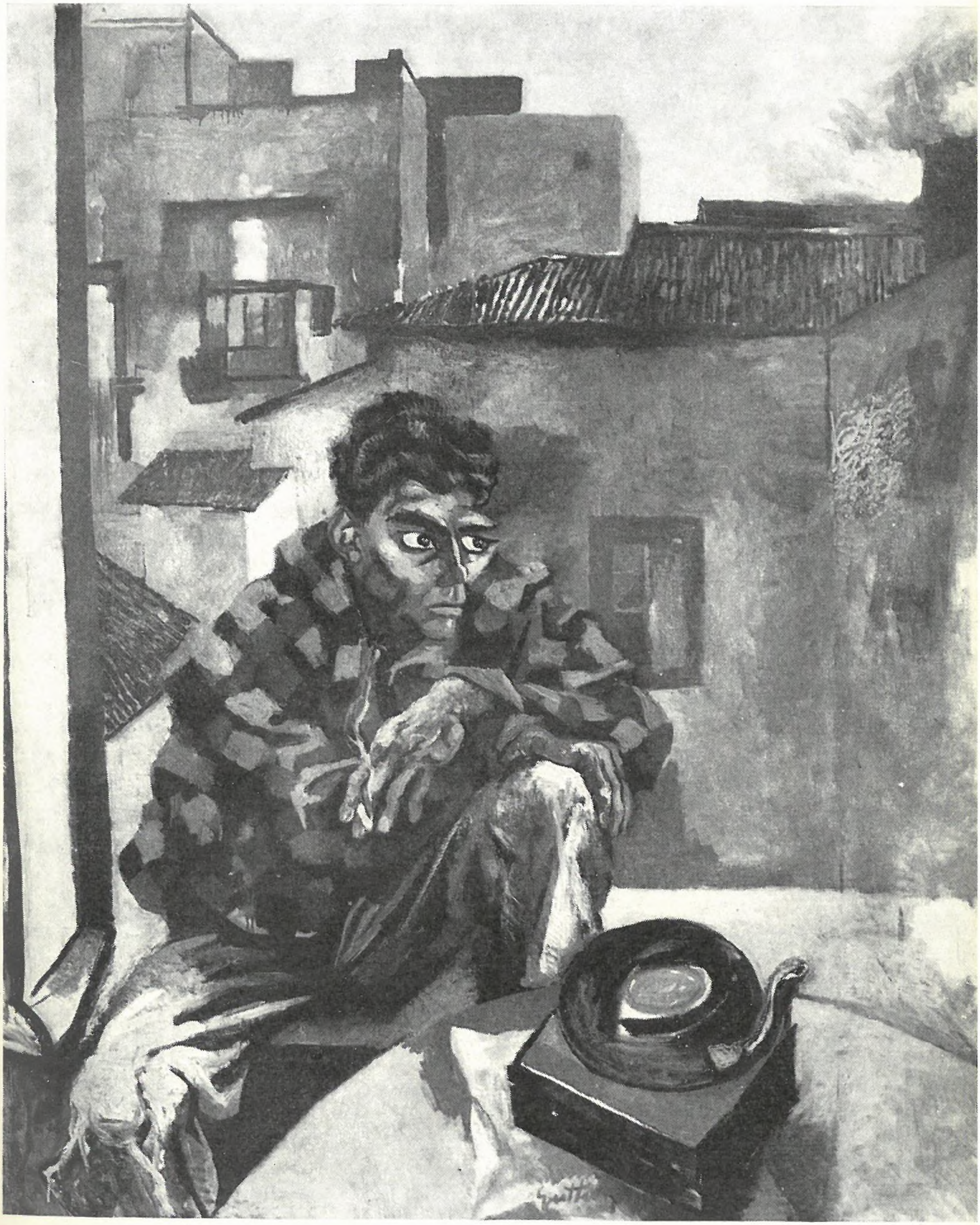
В. А. Серов. Петр I (деталь).

П. Пикассо. Девочка на шаре. *Масло.* 1905 г.
Москва, ГМИИ.



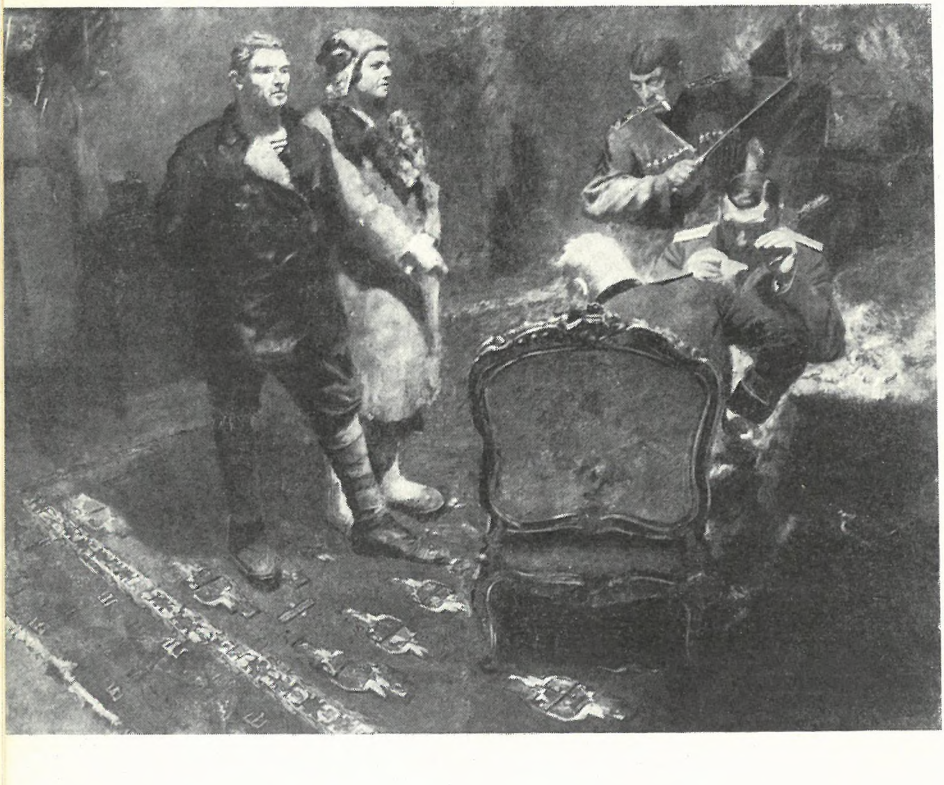


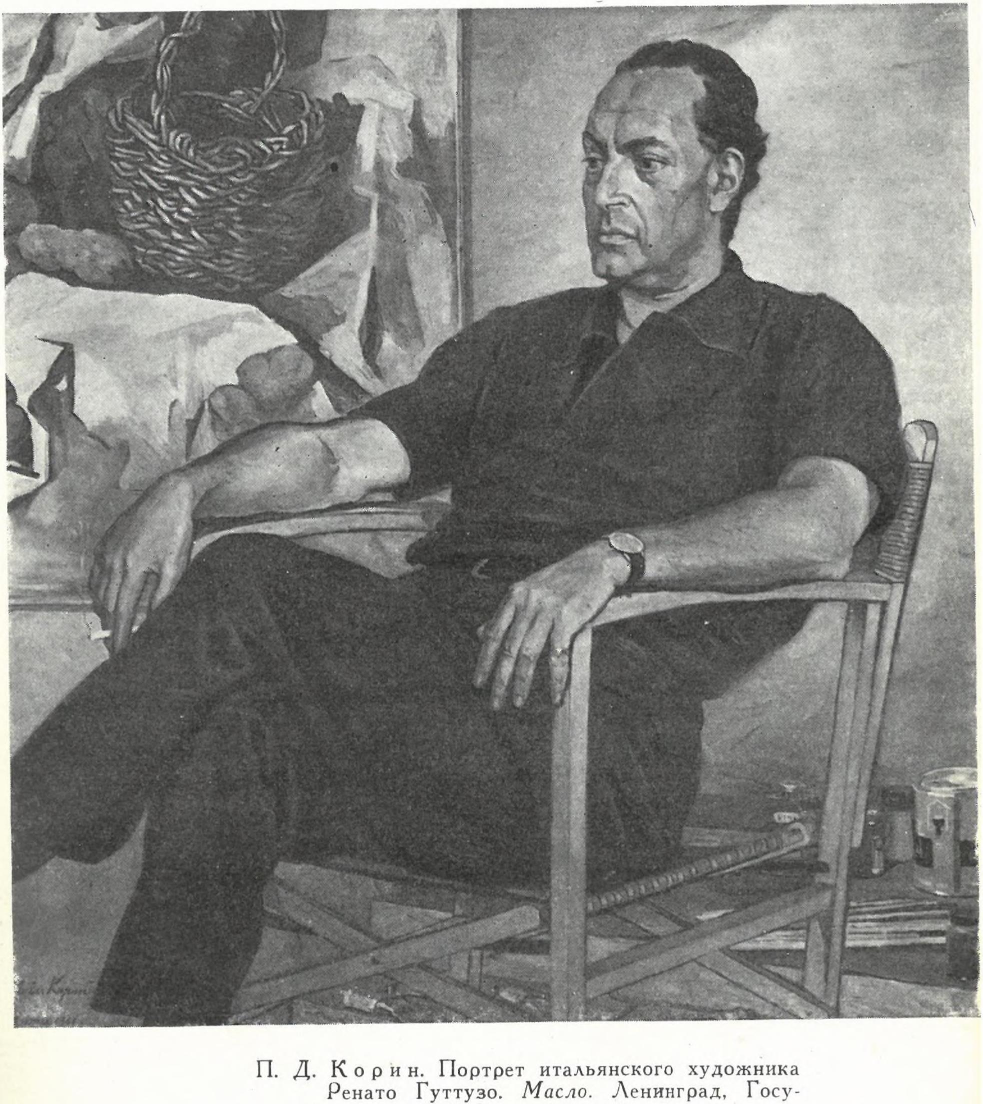
Ж. Брак. Скрипка.



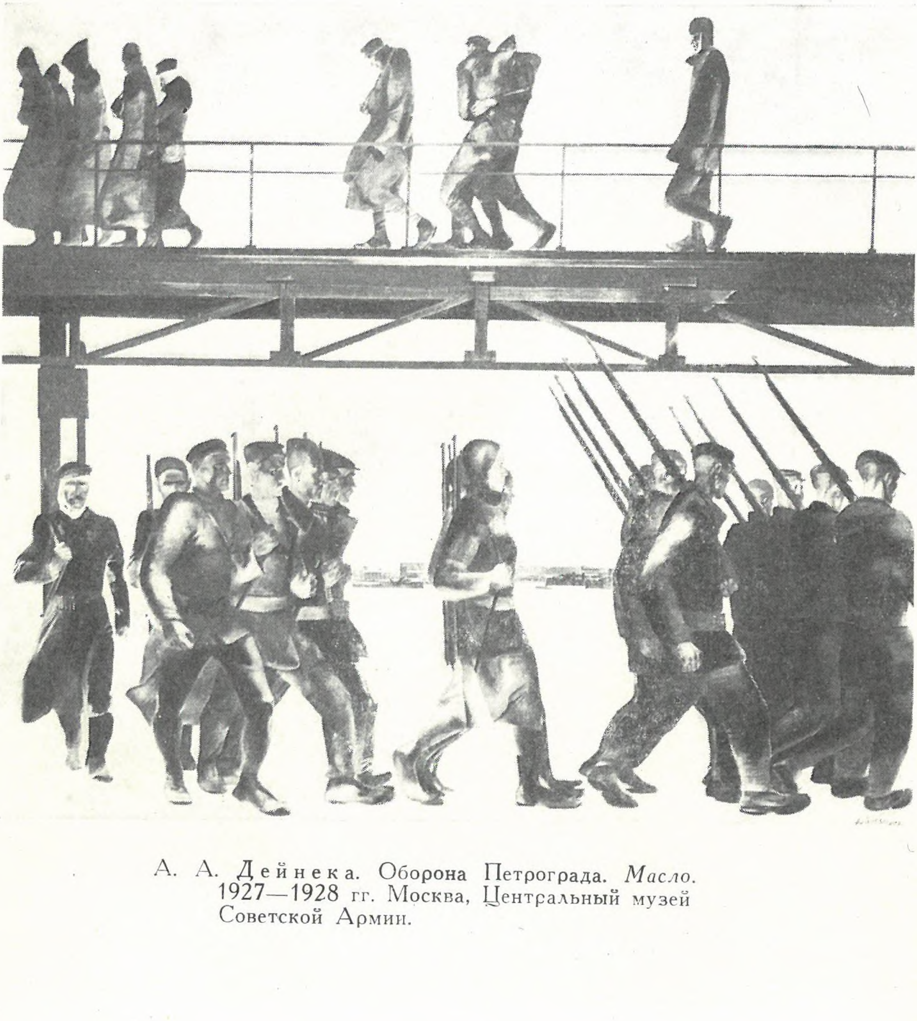
Р. Гуттузо. Воскресенье у калабрийского рабочего в Риме (Рокко с патефоном). *Масло.* Москва, ГМИИ.

Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. *Масло.*
1933 г. Москва, ГТГ.



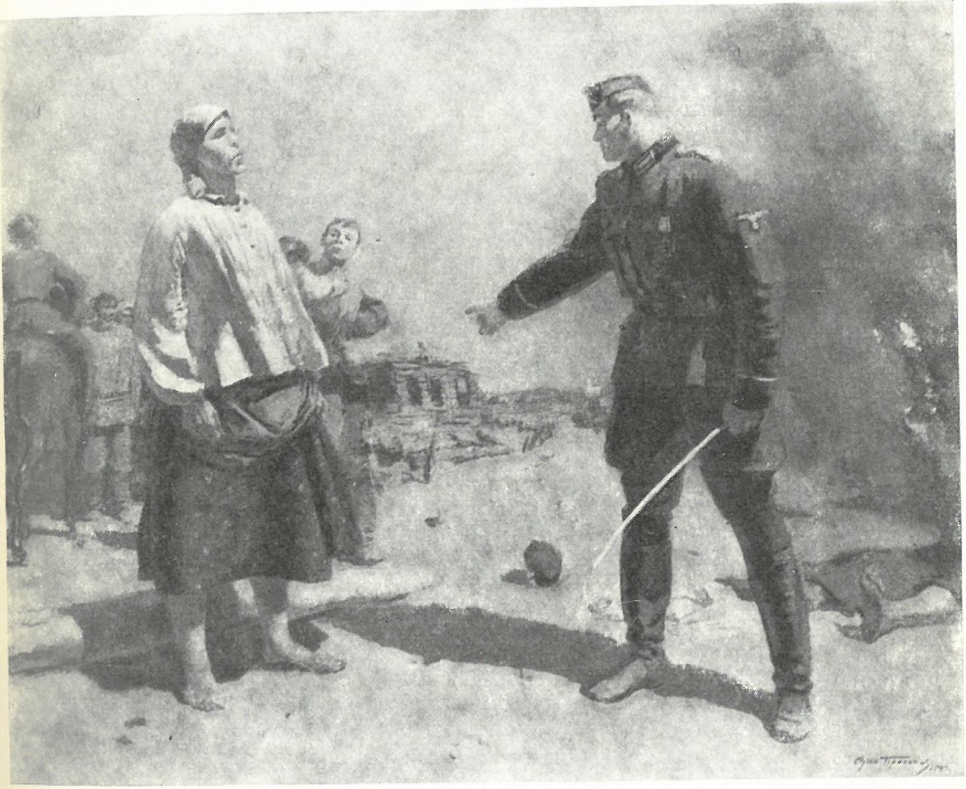


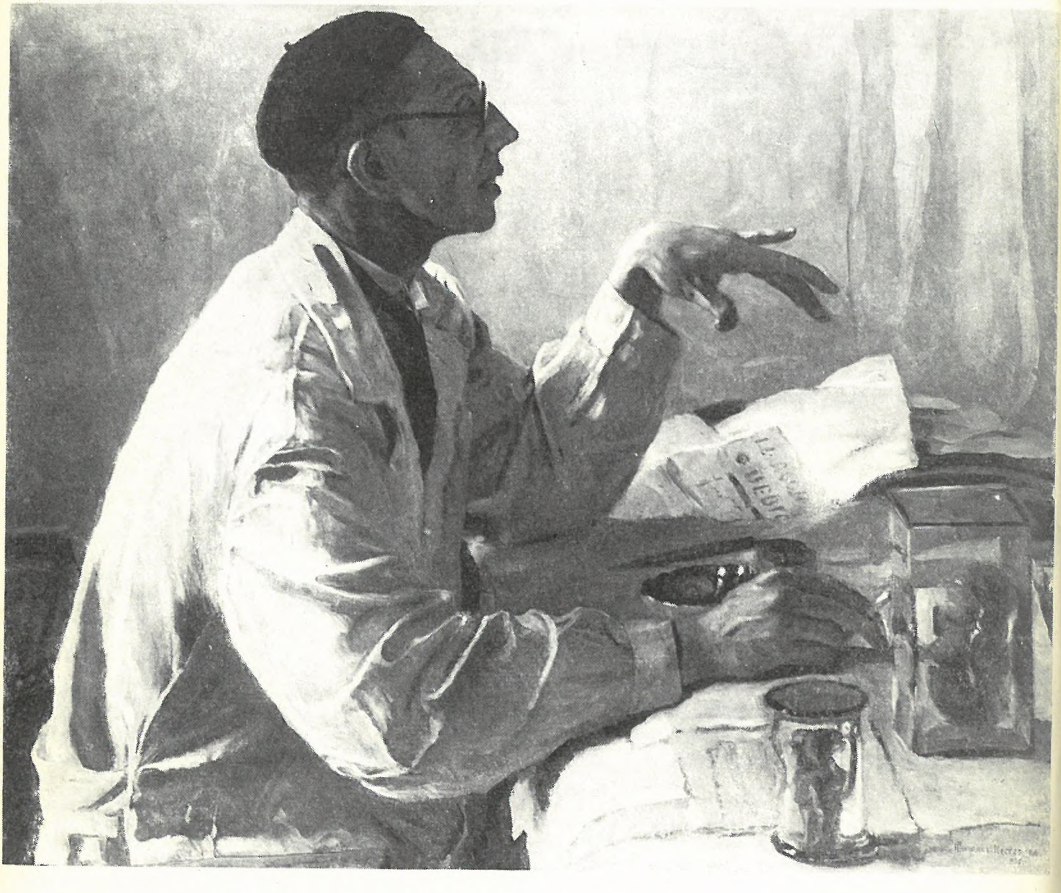
П. Д. Корин. Портрет итальянского художника Ренато Гуттузо. *Масло.* Ленинград, Государственный Русский музей.



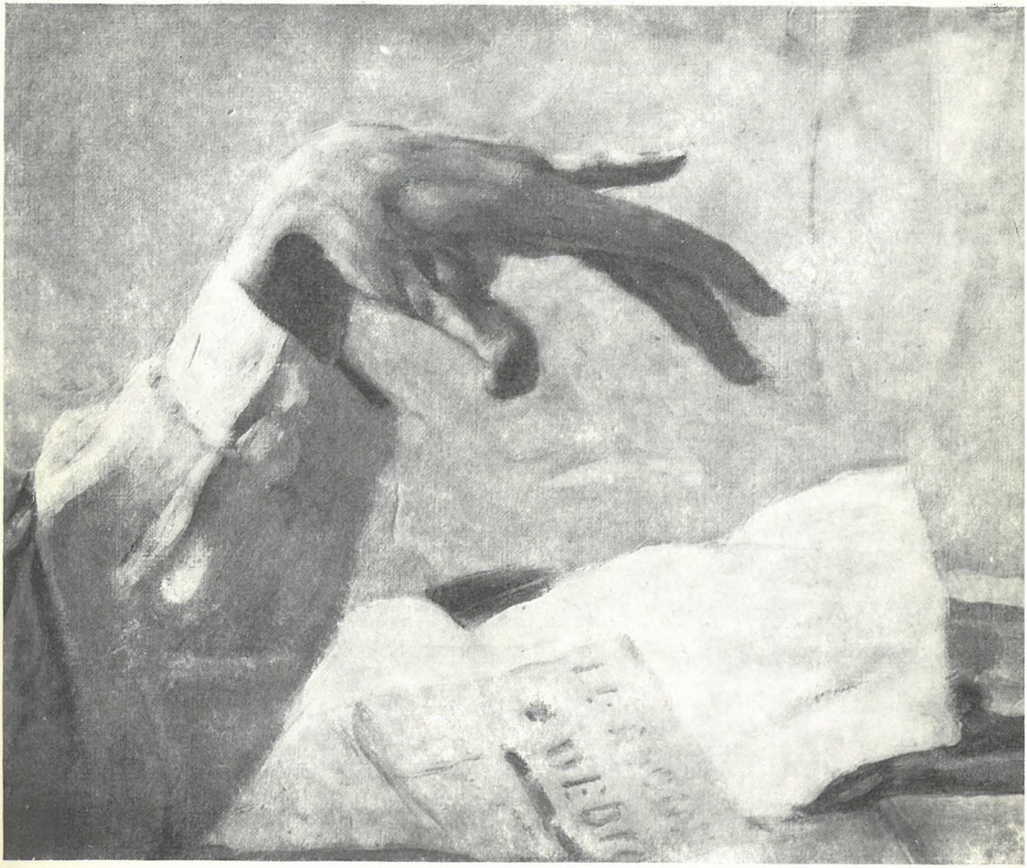
А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. *Масло.* 1927—1928 гг. Москва, Центральный музей Советской Армии.

С. В. Герасимов. Мать партизана. *Масло.* 1943 г. Москва, ГТГ.

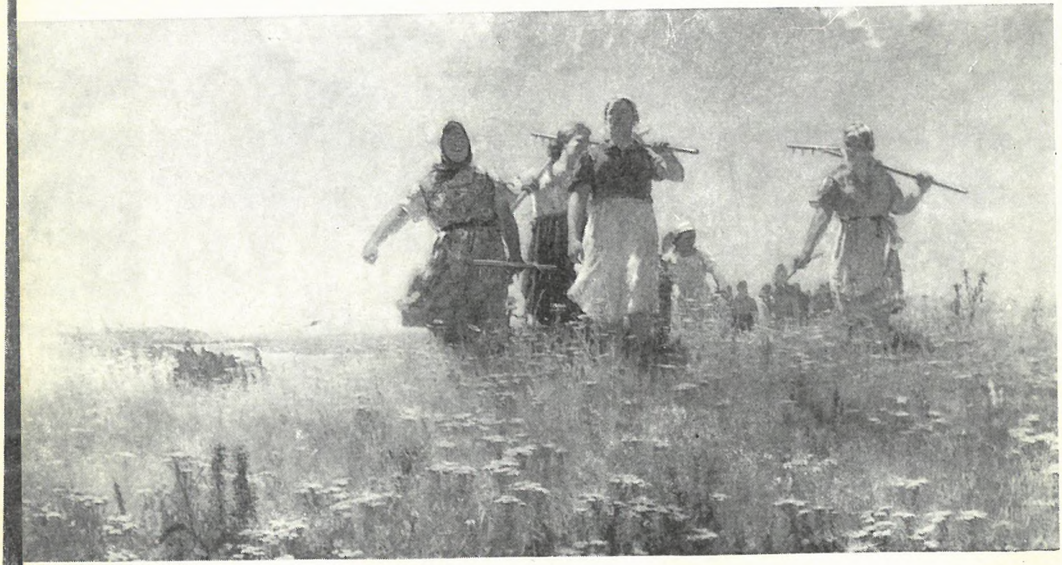




М. В. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. *Масло.* 1935 г. Москва, ГТГ.



М. В. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина (деталь).



А. А. Мыльников. На мирных полях. *Масло.*
1950 г. Москва, ГТГ.

человек, честно сделавший свое дело, и некому пролить над ним слезу, кроме одиноко рыдающей Марии.

Но вот в дымчатых, жемчужно-прозрачных сумерках неожиданно появляются неслышимые тени. Это ангелы пришли, чтобы позаботиться и о живой и о мертвом. Один осторожно подымает бессильно упавшую на пол руку, другой нежным движением отирает со лба Иосифа смертный пот; двое, будто предостерегая друг друга, остановились позади Марии, чтобы и не потревожить ее горя и ласково поддержать в мгновение отчаяния.

Эти ангелы совсем не похожи на небожителей. Они так же просты и бесхитростны, как и изображенные люди. В них как бы олицетворено то доброе, то участливо-нежное, чего так часто недостает человеку в большом горе. И не о небесном, а об очень земном говорит здесь Креспи: о трагических буднях, которые постигают простых людей, людей, о которых, не в пример великим мира сего, на земле некому позаботиться.

Тема картины Креспи вырастает до большого гуманистического смысла. Она как будто написана в защиту незаметного горя маленьких людей, подлинных творцов жизни, но обреченных жить и умирать в безвестности.

Так «религиозная» картина оборачивается глубоко философским размышлением о несправедливой судьбе тех тысяч и тысяч, о которых искусство не говорит обыкновенно своего надгробного слова, хотя без их сурового труда не было бы на свете ничего великого.

К XVIII веку христианская сюжетика уже исчерпала свои возможности, хотя античная мифология продолжала оставаться излюбленной сокровищницей образов для классицизма, рожденного эпохой французской революции.

Однако даже и в XIX веке художники порою обращаются к христианской мифологии. Так, передовые русские художники тоже иногда обращались к мифологическому жанру, используя привычные, знакомые в то время многим сюжеты христианской легенды для воплощения демократических идей служения народу, освобождения человечества. Именно поэтому такие известные картины, как «Явление Христа народу» Александра Иванова или же «Христос в пустыне» Крамского как небо от земли далеки от церковной христианской идеологии. В них художники воспользовались христианскими образами для постановки жгучих вопросов современности: у Иванова — вопроса об освобождении человечества, у Крамского — о нравственном долге мыслящего человека перед народом.

Мы рассмотрели все основные жанры живописи. Но надо иметь в виду, что далеко не всегда можно вполне четко определить, к какому именно жанру следует отнести то или иное произведение.

Выше мы говорили, как колеблются порою границы между бытовым и историческим жанрами. Иногда трудно провести грань между бытовым жанром и групповым портретом. В искусстве XV—XVII веков мифологические картины, по существу, представляли собою бытовые сцены из жизни современников художника. Изображение трудовых дел советских людей сочетает черты бытового жанра, временами пейзажа, а кое-когда и исторической картины. Не случайно в нашей художественной критике бытует такое более широкое наименование, как тематическая картина, которое объединяет любые произведения, посвященные показу труда, быта, исторических событий, а иногда даже портретные изображения.

Обратимся теперь к технике живописи. К сожалению, ни самые красноречивые описания, ни самые хорошие репродукции с картин не могут по-настоящему научить разбираться в различных технических приемах и материалах живописного «ремесла». Здесь нужно непосредственное обращение к оригиналам. Только на самих картинах можно понять и почувствовать, чем отличается одна техника от другой, один прием от другого, какие они дают преимущества для художника, каких эффектов с их помощью можно добиться.

Вот почему мы здесь расскажем лишь о самом главном, что относится к «ремеслу» живописца.

Мы два раза повторили слово «ремесло», и это неспроста! Не следует обижаться за «высокое» художество, которому, как могут подумать некоторые, не приличествует столь «низменное» обозначение.

Во всяком деле техническая, «ремесленная», условно говоря, сторона имеет очень большое значение. Мы любуемся всякой хорошо сделанной вещью, наслаждаясь искусством мастера, умением обрабатывать свой материал, наиболее эффективно использовать технику. И в живописи такая техническая сноровка мастера радует зрителя, более того, хорошо сработанная картина всегда и художественно гораздо более выразительна, чем произведение, сделанное неумело, нескладно.

Когда все средства художника, каждый мазок, каждый удар кисти служат выразительности картины, мы испытываем особое удовольствие. Представьте себе рисунок. Если мы чувствуем, что, набрасывая человеческую фигуру, художник безошибочно точно, свободно и уверенно кладет штрих за штрихом, мы наслаждаемся, по существу, «техникой», но это наслаждение намного усиливает и силу переживания самого образа. Если же рисовальщик робко выводит свои линии, боясь сбиться, исправляет новой чертой забежавший «не туда» контур, глазу нашему становится скучно, возникает ощущение вялости, беспомощности. Мы остаемся безразличны и холодны к такому «произведению».

То, о чем мы сейчас говорим, в искусстве, собственно, даже и нельзя отнести к «технике» и отделить от творческого акта вообще. Ведь в *произведении* искусства мы наслаждаемся не только тем, что̀ в нем отражено, не только действительностью, воспроизведенной художником, но и самим созданием, как плодом целеустремленных усилий всех духовных сил, всех способностей, всех *умений*. В портрете Самари Ренуара нас привлекает не только полная обаяния актриса, но и сам художник, его глаз, его темперамент, его кисть.

Всякая настоящая картина — это как бы овеществленный акт творчества, и она волнует нас поэтому своим мастерством. Мастерство в художественной области не просто техническая «искусность», но способность творить. А способность эта не должна тормозиться неумением. Как пианисту нужна «свободная» рука, чтобы не думать о технике во время игры, так нужна она и живописцу.

Следить за тем, как возникает на полотне образ, — большая радость. Но для этого совсем не надо стоять за спиной живописца и заглядывать на его работу из-за плеча. Биография каждой картины записана красками на ней самой. Наблюдая, как ложится мазок, как художник то «ласкает» форму, уверенно, но плавно ведя руку вдоль изображаемого объема, то будто в ярости бьет кистью по холсту, так что красочная поверхность как бы вскипает вязкими массами, то едва прикасается к уже наложенным слоям жидким прозрачным мазком, мы, если можно так выразиться, вместе с художником переживаем его творческий процесс: его тревоги, раздумья, мучительные поиски и радостные победы.

Посмотрите на «Папу Иннокентия» Веласкеса. Разве не увлечет вас удивительная, как иногда выражаются, *маэстрия* величайшего из живописцев, его живая, трепещущая волнением творчества техника. Некогда Крамской приходил в восторг, созерцая волшебство веласкесовской «техники»: «Все перед ним и мелко, и бледно, и ничтожно, — писал он однажды Стасову из Парижа. — Этот человек работал не красками и кистями, а нервами... Боже мой, много я знаю превосходных вещей, много было художников, от которых иметь только половину — значит заслужить очень солидную репутацию, но это что-то совсем особенное. Смотрю на него и чувствую всеми нервами своего существа: этого не достигнешь. Это неповторимо. Он не работает, он творит, так вот просто берет какую-то массу и месит, и, как у господа бога, шевелится, смотрит, мигает даже, и в голову не приходит ни рельеф, ни рисунок, ни даже краски, ничего. Это черт знает что такое».

Вот как тут отделить «технику» от творческого акта?!

Совершенное владение собственно техническими возможностями своего искусства обычно называют *виртуозностью.* Плохо, если в живописном произведении ничего, кроме виртуозности, нет. В подобном случае блеск мастерства остается внешним, по существу, пустым, бессмысленным. Но если виртуозность сливается со всем комплексом творческих усилий, если она возбуждается не кокетством, а вдохновением, если техническое умение мастера свободно служит наилучшему выражению замысла, тогда мы преклоняемся перед действительно совершенным художественным умением.

Некоторые свои портреты Репин писал в один сеанс, всего за несколько часов. И это было не от небрежности. Портреты эти никогда не вызовут у вас впечатления недоделанности, недоработанности. Вообще следует подчеркнуть: совсем не надо отождествлять законченность с зализанностью, монотонной и робкой выписанностью. Тот же Крамской протестовал против мнения, будто «коли не выписано, то значит не кончено». Портреты Репина иногда написаны откровенно скорой кистью. Но они отлились в чеканно-завершенную форму. И, возможно, это было потому, что блистательная техническая маэстрия как бы помножалась здесь на предельно интенсивное сосредоточение всех душевных сил. В этих работах художника сама поверхность холста будто трепещет еще не остывшим вдохновением; мазок ложится то осторожно и почти нежно, то рвется нервными ударами кисти, каждый тон положен безошибочно, сливаясь в единую красочную симфонию. В таких случаях художник уже не думает о технике, рука сама движется так, как нужно, глаз «без труда» охватывает каждый нюанс формы, каждый оттенок цвета.

Любой опытный человек, особенно художник, взглянув на картину, уже по ее техническим особенностям определит, с вдохновением или с душевным безразличием она создана. О плохо, с натугой написанном произведении живописцы любят говорить, что оно «замучено». И правда, техника может быть для художника крыльями, но может стать и тяжелой гирей, волочить которую приходится через силу, с одышкой.

Вот почему всякое пренебрежение «ремеслом» недозволительно как для самого художника, так и для любителя художества. Эту сторону живописи тоже надо научиться понимать и любить.

Как мы уже сказали, по-настоящему изучить технику живописи можно, только внимательно и подолгу разглядывая оригиналы живописных произведений, а еще лучше — наблюдая работу художника в его мастерской, если это, конечно, представляется возможным. То, что будет рассказано дальше, даст читателю лишь первоначальные и по необходимости самые общие сведения о технике живописи.

Чтобы создать изображение, художник наносит на определенную основу те или иные краски. При этом в разных случаях употребляются различные красящие вещества; отличаются друг от друга и основы, на которые кладутся краски, разнообразны способы их наложения.

Та или иная техника живописи отличается прежде всего по составу красок. Этот состав обычно обусловливает и выбор основы, грунта, а также и особенности способа нанесения красок на грунт. Определяющим в составе красок служит так называемое связующее вещество. Всякая употребляемая в живописи краска состоит из двух основных слагаемых: пигмента и связующего вещества.

Пигменты, или красящие вещества, могут быть естественными и искусственными, изготовляемыми химическим путем; последние вошли в употребление сравнительно недавно. Старинные мастера пользовались только естественными красящими веществами — минерального, растительного или животного происхождения.

Минеральные краски употребляются в живописи с незапамятных времен. Некоторые пигменты, которыми пользовались еще первобытные «художники» каменного века, до сих пор находятся в употреблении живописцев.

К минеральным красящим веществам относятся, например, желтые *охры*, красная *киноварь*, голубая *ляпис-лазурь*, синий *ультрамарин*, коричневая *умбра*, черная *сажа* и другие. Среди растительных пигментов можно назвать синий *индиго,* красный *краплак,* среди животных — малиново-красный *кармин,* коричневую *сепию,* черную *слоновую кость* и другие.

Большинство этих красящих веществ употребляется во всех техниках живописи, будучи соединенными с различными связующими веществами.

Чтобы приготовить готовую к употреблению краску, пигмент смешивается с тем или иным связующим веществом.

Самой употребительной техникой в наше время является *живопись масляными красками,* или масляная живопись. В кругах художников технику эту зовут просто маслом, говорят: «я пишу маслом», «эта картина написана маслом»; в каталогах выставок и музеев мы прочтем после названия произведения: «Масло», и т. д.

В масляной краске пигмент стирается с каким-нибудь, главным образом растительным, маслом: льняным, маковым, ореховым. В наше время для изготовления масляных красок употребляются также и эфирные масла. Масляные краски отличаются сочностью тона и обеспечивают богатство и разнообразие приемов наложения их на основу, что позволяет добиваться особой живости изображения. Именно это обусловило широкое внедрение масляной техники в европейское искусство. Начиная с XVI века для новой реалистической живописи масло стало надежной технической основой.

Масляные краски в готовом для употребления виде имеют консистенцию пасты, которую художник может разжижать различными составами, чтобы иметь возможность писать не только плотными мазками, но и мазками жидкими, легкими. Некоторые из масляных красок особенно непрозрачны, и сквозь наложенный ими мазок не просвечивает лежащий под ним грунт или другие краски. Такие краски называются кроющими, а письмо ими именуется *корпусным.* Другие краски более или менее прозрачны, позволяют просвечивать лежащему под ними нижнему слою, они называются лессировочными, а письмо ими — *лессировкой.*

Накладываются краски на основу. Основой для масляной живописи сейчас в большинстве случаев является холст, специально загрунтованный особым составом, содержащим мел, алебастр и клей. На такой грунт масляная краска хорошо ложится, прочно с ним «сцепляясь».

Загрунтованный холст натягивается на подрамник (деревянный каркас соответствующего размера и формата), который художник укрепляет на особом станке — мольберте. После этого можно приступать к работе.

Основой для масляной живописи могут быть и другие материалы. Часто для небольших набросков пользуются картоном, который грунтуется так же, как и холст. Грунтовка вообще необходима для масляной техники, на какую бы основу ни наносились краски. Употребляется в качестве основы и дерево, раньше — в виде гладко оструганных досок, теперь — главным образом в виде фанеры. И картон и фанеру художники охотно используют для малоформатных работ, так как они не требуют изготовления подрамника, без которого нельзя работать на большом холсте. Небольшого размера холсты укрепляются нередко просто на крышке ящика для красок, так называемого *этюдника.* Такие этюдники художник носит с собой, когда ходит «на этюды», работать с натуры.

Основой для масляной живописи могут служить также и некоторые металлы (например, железо или алюминий), линолеум и т. д.

Техника масляной живописи используется обычно для создания станковых произведений. Реже употребляется она для декоративных и монументальных росписей, совсем почти не применяется в миниатюре.

Большинство из воспроизведенных у нас в книжке произведений написано маслом. Уже «Сикстинская мадонна» целиком выполнена в технике масляной живописи. «Магнификат» Боттичелли создан смешанной техникой — масло здесь использовано вместе с так называемой *темперой.*

Техника *темперной живописи* некогда была распространена очень широко, особенно до повсеместного распространения масла, но некоторыми художниками она употребляется и в новейшее время.

Любил эту технику, в частности, Серов. Темперой написан его «Петр I». Ею же исполнен пейзаж Сарьяна.

Связующим веществом в современной темпере служит особым образом приготовленная эмульсия из растительного масла, воды и клея (обычно гуммиарабика). От этой темперы надо отличать распространенную в средние века и в эпоху Возрождения яичную темперу. В ней связующим веществом служил яичный желток, растертый добела. Краски наносились обычно на деревянную доску, покрытую плотным грунтом, который у наших древних иконописцев назывался *левкасом.* Яичная темпера широко употреблялась у нас в качестве основного материала станковой живописи до конца XVII столетия; примером выполненной в этой технике иконы может служить воспроизведенное у нас «Положение во гроб».

Темпера — техника прочная, дающая возможность добиваться сильных красочных эффектов, но она уступает маслу в сложности и богатстве нюансов. Именно этим и объясняется, почему начиная с эпохи Возрождения в связи с новыми задачами реалистической живописи темпéра решительно вытесняется масляной техникой.

Широко в наше время распространена и техника *акварели* — живописи водяными красками. Связующим веществом в акварели служит какой-нибудь растительный клей, например гуммиарабик, растворяющийся в воде. Акварельные краски прозрачны, и ими охотно пользуются графики для «подцвечивания» своих рисунков. Вообще акварель занимает как бы промежуточное положение между живописью и графикой. Если акварелью пишут по бумаге или картону совсем жидко, так что просвечивает фон и рисунок, перед нами произведение графики. В таком виде чаще всего употребляется акварель современными художниками. Но некоторые старые мастера писали акварелью более плотно, насколько позволяет плотность акварельных красок, так что их техника приближалась к технике живописи.

От настоящей, или, как обыкновенно говорят, чистой, акварели отличают *гуашь*.

Технологически гуашь ничем почти не отличается от акварели, но ее приготовляют с примесью белил, что делает гуашные краски плотными, непрозрачными. Гуашью можно писать сочными мазками, которые легко отличить от легких, прозрачных мазков акварелью.

Очень редко в наше время употребляется техника живописи восковыми красками — так называемая *энкаустика*. Такие краски представляют собою окрашенный различными пигментами белый воск. Особенно замечательных результатов достигали в технике энкаустики художники древнего мира. До сих пор точно неизвестны все приемы греко-римских мастеров энкаустической живописи. Нередко они писали восковыми красками горячим способом. Археологи находили «палитры» античных живописцев, представлявшие собою миниатюрные жаровни с рядом чашечек, в которых находились в расплавленном виде краски. «Писали» при этом не кистями, а особыми ложечками.

Все до сих пор характеризованные техники употребляются в основном для станковой живописи, хотя, как мы видели, и масло и темпера, а также энкаустика использовались и в живописи монументальной.

Обратимся теперь к основным техникам монументальных, стенных росписей.

Итальянские мастера эпохи Возрождения, оставившие замечательные образцы монументальной живописи, считали «благороднейшей» ее формой технику чистой *фрески* *. В самом деле, будучи как будто совсем несложной по технологии и приемам, она требует от художника большого мастерства, безошибочной точности глаза и руки.

«Фреско» по-итальянски значит «влажный», «сырой». Так называется техника письма по сырой штукатурке красками, где связующим веществом является вода с примесью извести. Известь же составляет и главный материал, из которого приготовляется штукатурка под фреску. Это обеспечивает прочную связь грунта с краской, которая впитывается верхним слоем штукатурки и после высыхания последней обеспечивает большую прочность живописи.

Главная трудность техники фрески заключается в том, что писать можно только по еще не просохшей штукатурке. Уже на следующий день после наложения на стену штукатурка настолько «заветривает», что краска ложится на грунт дурно, и поэтому, чтобы фреска была «доброй», а итальянцы так и называют эту технику «буон фреско» — «добрая, хорошая фреска», — надо накладывать ежедневно на стену столько штукатурки, сколько можно успеть за день покрыть живописью.

Между тем большие композиции в монументальных росписях требуют работы в течение многих дней. Можно себе представить, как затрудняет живописца то, что он должен писать свое произведение по кускам: сегодня одно, завтра другое, не имея возможности сначала в целом охватить глазом композицию, а потом уже отрабатывать подробности во всех частях произведения одновременно. Понятно, что работа в технике фрески требует особой искусности и дисциплины труда.

Микеланджело один, без помощников работал над своей грандиозной росписью потолка Сикстинской капеллы в Риме в течение двадцати месяцев. Какие колоссальные технические трудности пришлось ему преодолевать, накладывая каждый раз заново ничтожный по отношению к общему объему работы кусок штукатурки! Не забудем, что он не имел даже возможности окинуть единым взглядом уже сделанное, так как работал высоко под потолком на лесах. И все же ансамбль росписей получился удивительно цельным.

---

* У нас нередко всякую стенную роспись именуют фреской. Это употребление слова надо строго отличать от термина «фреска», обозначающего определенную технику.

Замечательные достижения в технике фрески принадлежат нашим древнерусским мастерам. Многие до сих пор сохранившиеся росписи XI—XVI веков в Киеве, Владимире, Новгороде, Московском Кремле поражают искусством владения техникой чистой фрески.

В современной живописи техника «доброй фрески» применяется не часто. Обычно она сочетается с другими техническими приемами монументальной живописи.

Среди них назовем известную уже очень давно технику письма *«секко»* (по-итальянски «секко» — «сухой») — стенную роспись, выполняемую по сухой штукатурке. Чаще всего техника секко дополняет технику собственно фрески. Когда мастер заканчивает писать по сырой штукатурке, он, еще раз «проходя» свое произведение, усиливает некоторые эффекты или исправляет недостатки (в собственно фреске можно только одним способом уничтожить недостатки — сбить штукатурку и писать наново) уже по сухому грунту.

Есть и еще некоторые способы писать «по-сухому», но о них мы говорить не будем, так как это вопрос слишком уж специальный. Отметим только еще очень древнюю технику *сграффито*, получающую за последнее время некоторое распространение в монументально-декоративной живописи. Техника эта состоит в том, что на штукатурку одного цвета наносят либо краску, либо тонкий слой штукатурки другого цвета и затем процарапывают рисунок или силуэт.

Большую роль в истории искусств играла, да и сейчас продолжает играть, главным образом в технике монументальной живописи, *мозаика*.

Этим словом, впрочем, определяется целая группа техник, порою очень отличных друг от друга. Объединяет их то, что в любой мозаике изображение получается с помощью кусочков разноцветных твердых материалов (стекла и стеклянной массы, минералов, дерева и т. д.), сливающихся на расстоянии в определенную картину. Эти кусочки «набирают» на соответствующий грунт.

Классическая мозаика была распространена в древнем мире и в средние века. Мозаичное изображение «набиралось» из разноцветных камней, а позднее из окрашенных стеклянных масс — так называемых смальт. В средние века техника мозаики из смальт достигла своего блистательного развития. Как драгоценные ковры из самоцветов, сверкали набранные из смальтовых кубиков украшения: сложные композиции и изысканные узоры.

Таковы, например, мозаики XI века в Киево-Софийском соборе.

Смальта — прозрачная стеклянная масса — преломляет лучи света, заставляя его искриться и мерцать, что придает мозаике особенную художественную выразительность. Этот способ стремился восстановить в России Ломоносов. Он заново открыл способ варить смальты и набрал несколько мозаик из приготовленного им материала.

Для мозаики стеклянная смальта изготовляется особым образом: тянут длинные столбики, которые режут на кусочки. Из этих кусочков изображение «набирается» на особый цементный грунт.

Иногда мозаика набирается из камней или смальт одной и той же формы, но в некоторых случаях для мозаики выпиливаются специально соответствующие по силуэту «пятна», так что в целом получается надлежащее изображение. Однако этот последний способ чаще применяется в декоративной, чем в изобразительной живописи.

В советском искусстве мозаика изредка применяется для монументальных росписей. Так, в Московском и Ленинградском метро в нескольких станциях имеются мозаичные монументальные изображения.

Таковы основные техники живописи. Мы оставляем в стороне некоторые особенно редкие или специальные техники живописного мастерства, такие, как работу клеевыми красками, силикатную, керамическую, эмалевую живопись и живопись на стекле (*витраж*). Эти техники преследуют в основном задачи декоративные, а не изобразительные, и мы можем о них специально не рассказывать.

В заключение этой главы нам осталось рассказать только о процессе работы художника над живописным произведением. Надо иметь в виду, что процесс этот протекает очень по-разному, в зависимости от характера работы, жанра, эпохи, индивидуальности мастера. Трудно поэтому описать общеобязательный порядок создания картины, его не существует. Некоторые мастера пишут быстро, иные медленно; в одних направлениях принята была работа над картиной прямо с натуры (так писали свои полотна художники-импрессионисты), в другом — правилом считалось обязательное прохождение ряда подготовительных этапов. Разными методами пишутся историческая картина и пейзаж, портрет и жанр и т. д.

Мы расскажем поэтому о главных характерных этапах создания картины, которые в большинстве случаев так или иначе имеют место в творческой лаборатории живописца. При этом мы будем говорить только о техническом процессе создания произведения.

С чего начинается работа над произведением? Возьмем обычный метод русских художников-реалистов XIX века. В нем суммирован опыт предшествующих эпох классической живописи. Во многом следует ему и большое число советских художников.

Трудно сказать, сколько времени в среднем требуется для создания картины. Все зависит и от размеров полотна, и от сложности задачи, и нередко от многих привходящих обстоятельств. Над «Запорожцами» Репин работал в общей сложности двенадцать лет, с 1878 по 1890 год. Конечно, не непрерывно, но постоянно возвращаясь к своему замыслу, серьезно изучая материал, вынашивая композицию и отдельные образы. А, например, один из совершеннейших своих шедевров, портрет В. В. Стасова, хранящийся в Государственном Русском музее в Ленинграде, Репин написал в один день.

Портрет, разумеется, — задача более простая для технического выполнения, чем многофигурная историческая картина. Но некоторые художники писали портреты тоже относительно долго. Так, Серов, который говаривал, что «болеет» своими портретами, создавал их зачастую в 30—40—60 сеансов.

К работе над самим полотном художник, как правило, приступает не сразу. Сначала он более или менее долго трудится над набросками, эскизами и этюдами.

Прежде чем взяться за кисти, живописец обыкновенно делает наброски-рисунки карандашом, углем, тушью и т. д. Создавая портрет, он неоднократно набрасывает модель в альбом, чтобы как следует изучить натуру, вглядеться в изображаемого человека. Так же зарисовывает он и пейзаж, который собирается затем писать маслом. Если задумана жанровая или историческая композиция, художник иногда беглыми штрихами набрасывает схему будущей картины. Такие зарисовки служат для мастера как бы листками из записной книжки, в которых закрепляются либо наблюдения, либо образы, возникшие перед умственным взором художника. Затем начинается собственно живописная работа.

Впрочем, некоторые художники сразу же берутся за краски, «записывая» свои живописные наблюдения или замыслы бегло брошенными пятнами, обозначающими основные части будущей картины. Такие быстрые красочные наброски сами художники называют обыкновенно «нашлепками».

Для сложных композиций, но также часто и для портретов и пейзажей делается один, а порою и несколько эскизов. *Эскизом* называется предварительный, обычно выполненный в главных чертах (отсюда выражение — писать «эскизно») набросок будущей картины. Здесь намечаются расположение фигур, схема композиции, основные отношения цветов. Суриков, например, для своих исторических картин делал обыкновенно несколько эскизов маслом, пока в его представлении не выкристаллизовывался окончательно образ будущей картины.

Одновременно с работой над эскизами идет и работа над этюдами.

Этюд — это сделанный обязательно с натуры, более или менее детализованный набросок с целью изучения изображаемого предмета (само французское слово «этюд» значит «изучение»). Этюды могут быть очень разнообразными. Многие пейзажисты, например Левитан, начинали свою работу над картиной с этюда. Впоследствии уже в мастерской на основе такого этюда (или нескольких этюдов) создается законченный, или, как часто говорят, композиционный пейзаж. Делаются этюды и для портретов, хотя, как правило, и сам портрет пишется с натуры непосредственно. Воспроизведенный у нас портрет Самари Ренуара — этюд. Законченный портрет актрисы в рост находится в ленинградском Эрмитаже. Но для художника-импрессиониста нет принципиальной разницы между этюдом и картиной. Картина ведь тоже пишется прямо с натуры. И оба портрета Самари могут рассматриваться как самостоятельные произведения. Этюдом, переросшим в законченную картину, можно считать «Стрепетову» Репина. Полагают, что первоначально художник писал это полотно как подготовительный этюд для другой картины.

Но особенно обширной этюдной работы требует жанровая и историческая живопись. После того как готов первоначальный эскиз будущей картины, художник приступает к ее детальной проработке. Ведь в эскизе она остается лишь намеченной в общих чертах. В этой проработке важнейшее место занимает штудирование натуры, то есть выполнение этюдов фигур, голов, одежды, утвари — всего того, что нужно мастеру внести в свою композицию.

Особенно много работал над этюдами Суриков. Почти для каждой из фигур своих больших композиций он делал по нескольку этюдов: находил подходящих натурщиков; иногда, одевая их в соответствующие костюмы, писал их фигуры, отдельно лица, отдельно детали одежды и т. д. Множество таких этюдов, сделанных для «Утра стрелецкой казни», «Боярыни Морозовой», «Перехода Суворова через Альпы» и других полотен, дошло до нас.

Задача работы над этюдами двоякая. Во-первых, художник, имея перед собою натуру, добивается наиболее естественной ее передачи. С другой стороны, штудирование натуры помогает ему глубже «войти в тему», «высмотреть» в предмете что-то особенно характерное, интересное и благодаря этому сделать картину не только наиболее правдоподобной, но и наиболее выразительной.

Суриков или Федотов тщательно подыскивали для себя натуру: Федотов долго мучился, не находя нужный ему тип купца в «Сватовстве майора». Однажды он увидел подходящего ему торговца и долго обхаживал его, чтобы уговорить позировать для картины. Но, разумеется, Федотов не просто скопировал облик встретившегося ему человека, а в чем-то его изменил в своем этюде, усилив характерные черты, ослабив или совсем убрав ненужные.

Так же поступал и Суриков. В ряде случаев можно проследить, как он, сначала написав натурщика точь-в-точь как в жизни, затем в следующем этюде что-то изменял, если можно так сказать, извлекая из модели нужный ему для картины образ. В результате такой работы колоссально обогащался замысел, делались новые эскизы, они требовали новых этюдов, и, наконец, наступал час, когда можно было приступить к работе на основном полотне.

Но не надо думать, что теперь, на этой стадии, все дело только в техническом выполнении. Очень часто вплоть до последнего мазка в картине возвращается живописец к этюдам: ведь когда весь огромный, накопленный на предварительной стадии материал «собирается» вместе, у художника может появиться потребность что-то изменить в частностях, а то и в существенных частях картины, а это требует, как говорят художники, «проверки на натуре», то есть новой этюдной работы. Бывает иногда и так, что мастер прямо с натуры «вписывает в картину» поставленного в мастерской натурщика, чтобы добиться наибольшей естественности и живости. Так часто работают, например, советские живописцы Иогансон и Пластов.

Правда, этот способ таит в себе и некоторую опасность: вписанная с натуры фигура легко «выпадает» из общего цветового строя картины.

С другой стороны, ряд художников, тщательно проштудировав натуру в этюдах, приступая к картине, совсем откладывает их в сторону. Это делается в том случае, когда замыслу картины может помешать непосредственная свежесть этюдного восприятия.

Но так или иначе работа над основным полотном началась. Как же она протекает?

Классическая традиция выработала определенную последовательность в выполнении картины. Этой классической системы придерживалось большинство русских реалистов XIX века, удержалась она и до нашего времени, хотя теперь, как мы увидим, художники во многих случаях пишут картины, пользуясь иной системой приемов.

Классический способ письма, коротко говоря, состоит в следующем. Сначала на холст в главных чертах набрасывается рисунок будущей композиции. Затем художник делает *подмалевок*, располагая очень схематично основные силуэты и красочные пятна картины. Роль подмалевка не сводится только к тому, чтобы давать живописцу «путеводную нить» для будущего письма. Краски подмалевка нередко просвечивают через последующие слои живописи, определяя в известной степени и цветовую выразительность законченного произведения.

Когда нанесен подмалевок, художник приступает к корпусному письму. Это основной этап работы над картиной. Все изображение возникает на полотне, казалось бы, вполне законченным. Обозначаются все детали и нюансы композиции. Но впереди еще третья стадия — лессировка. Прозрачными красками мастер «оживляет» изображение, заставляет с особой силой звучать краски, «доводит», как выражаются художники, свое произведение до возможного совершенства.

Таким образом, классическая система предполагает работу над картиной в три слоя: подмалевок, корпусное письмо, лессировка. Отсюда и название этого метода — трехслойная манера.

Однако уже в XVI веке появилась иная система, получившая особенно широкое распространение с конца прошлого столетия. Это письмо в один слой. Таким методом всегда писались этюды, поскольку в них фиксировались непосредственные наблюдения натуры. Но можно и картину тоже писать сразу, так сказать «с маху», или, выражаясь старинным итальянским словом, «алла прима».

Так писали свои картины импрессионисты.

Многие советские живописцы пишут свои даже большие полотна «алла прима», ища наибольшей свежести и непосредственности в передаче наблюдений, поскольку обстоятельная и систематически последовательная трехслойная манера многим кажется слишком сухой и музейной.

Мы не будем спорить о преимуществах обеих этих систем. Каждый художник изберет ту, которая наиболее соответствует его программе и замыслу, лишь бы в основе лежало стремление правдиво и глубоко отразить жизнь.

Как бы то ни было, а техника живописца всегда является для него лишь орудием воплощения его замысла. И именно этот замысел, образный строй создаваемого произведения, его содержание — то, что в первую очередь интересует зрителя в созданиях живописца. А это можно извлечь только из произведения, когда оно, выйдя из мастерской, став достоянием зрителя, делается для каждого из нас источником большого богатства мыслей и чувств, источником сложного и содержательного эстетического наслаждения. И здесь возникает последний вопрос — каковы те выразительные средства, которые доносят до нас смысл картин.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЖИВОПИСИ

Когда кто-нибудь из моих читателей будет в Московском музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, пусть он найдет картину Рембрандта «Эсфирь, Аман и Артаксеркс». Ее можно и не заметить: она небольшого размера; не привлечет она ни занятностью фабулы, ни шумной звучностью красок.

На полотне всего три фигуры, сидящие за столом. Они неподвижны, не жестикулируют, даже не говорят. Кажется, будто они замерли в продолжительном ожидании.

В середине, лицом к зрителю, сидит стареющий человек. На голове его пышная фантастическая чалма, увенчанная маленькой золотой короной. В правой руке — золотой жезл, символ царского могущества и власти. На лице царя — тяжелое раздумье; опустились его плечи, склонилась голова с устремленным перед собой взором.

Справа — молодая женщина. Тяжелые парчовые и бархатные одеяния ниспадают, теряясь в красноватом сумраке где-то за пределами рамы картины. Но мы хорошо различаем ее трепетно-нежную голову на хрупкой шее, безнадежно простертые вперед руки с чуть растопыренными пальцами. Фигура женщины близко придвинута к царю, будто она прильнула к нему, ища у него защиты. И третий. Он посажен немного поодаль от двух первых. Фигура его погружена в тень, несколько на отшибе. Он и связан с царем и молодой женщиной справа и, кажется, бесконечно от них отдален. Чернобородый, роскошно одетый царедворец как-то съежился в своем темном углу. В его движении — неуверенность; судорожно схватился он за стоящую на столе чашу.

Все погружено в сумрак. Глаз не различает ничего дальше стола с массивным серебряным блюдом и трех фигур, одинаково над ним склонившихся. Трепещет неверный свет невидимого зрителю светильника, звучным золотом заливает он одежды царя и женщины; заставляет вспыхивать одежду царедворца глухими и тревожными кроваво-красными отблесками. Свет скользит по диковинному восточному сосуду на переднем плане, по блюду на столе, по златотканой скатерти. Дальше сгущается тьма, лишь кое-где мерцают золотисто-красноватые отблески. Во всем разлито чувство настороженного, несколько даже торжественного безмолвия.

Что же происходит здесь? Почему с каждой минутой, проведенной у полотна, нам все более жгуче хочется узнать, что свело этих людей за столом и какая тяжелая дума легла на плечи каждого, придавив, заставив съежиться мужчину слева, пронизав трепетом хрупкую фигурку женщины, сковав горьким раздумьем сидящего в центре царя.

Дело, по-видимому, происходит в пиршественном зале какого-то дворца. Но при слабом свете светильника мы не различаем его очертаний, и нам начинает казаться, что эти три человека затерялись где-то в опустившейся на мир ночи и, собрав все свои душевные силы, ведут разговор, от которого зависит их судьба.

Художник не дает зрителю никаких поясняющих деталей. Ничто не свидетельствует о том, что собравшиеся люди говорят о самом главном. Мы ощущаем это скорее из общей атмосферы картины.

Видимо, только что говорила женщина. Беспомощен жест ее вытянутых над столом рук, трепещут губы, с которых сорвалось последнее, самое горькое слово. Но это недвижное молчание красноречивее самых патетических жестикуляций. Как захватывает оно зрителя, заставляя слушать тишину!

Рембрандт был удивительным мастером говорящего безмолвия. Все уже сказано, ни один звук не нарушает воцарившегося молчания. Как борется с темнотой золотистый свет, как вспыхивают, вибрируя, то малахитово-зеленые, то багровые, то перламутрово-голубые тона, сливающиеся в общее марево густых, но прозрачных сумерек, так кажется — в тиши наступившей *важной минуты* — идет упорная внутренняя работа: вихрем проносятся мысли, страшным напряжением накаляется чувство, копится, зреет большое и важное решение.

И вот мы, еще ничего не зная, в сущности, о содержании рембрандтовского полотна, приобщились к его глубоко драматическому эмоциональному строю, ощутили особенную значительность совершающегося.

Выше было уже сказано о том, что в прошлом образы религиозной легенды, широко известные многим, были удобным и привычным для живописца средством ставить важнейшие философские и нравственные проблемы. Для современников Рембрандта библия была настольной книгой. И так как не было другого общепонятного для всех языка, защитники прав угнетенных и обездоленных тоже говорили на языке библии. Говорил на этом языке и Рембрандт. Сюжет его картины заимствован из Ветхого завета. Если сегодня надо каждому разъяснять, кто такие Эсфирь, Аман и Артаксеркс, то тогда, в Голландии XVII века, любой человек из книг или понаслышке знал эту сурово-трагическую историю и умел извлечь из нее жизненное поучение.

А рассказывается эта история так.

У персидского царя Артаксеркса была красавица жена Эсфирь, происходившая из плененных персами иудеев. Ближайший советник царя, коварный и злой Аман, умыслил истребить всех иудеев, обманом вкравшись в доверие к Артаксерксу. Некому было защитить обреченный на гибель народ. Но Эсфирь, рискуя жизнью, так как к царю можно было приходить лишь по его зову, явилась к Артаксерксу. Она позвала его к себе на пир вместе с Аманом и тут, не за спиной царедворца, а при нем, рассказала царю всю правду, как Аман из мелкой злобы захотел погубить тысячи ни в чем не виноватых людей. Царь очень доверял своему любимцу Аману, и Эсфири нужно было много мужества, чтобы вступить в единоборство с всесильным царедворцем. Но Артаксеркс почувствовал правду в словах Эсфири. Разгневанный, он приказал казнить Амана. Справедливость была восстановлена. Прямым и честным поступком Эсфирь спасла свой народ.

Так рассказывает предание. Рембрандт отнюдь не озабочен иллюстрированием библии и совсем не стремится воспроизвести реальную Персию I тысячелетия до нашей эры. Он хочет сосредоточиться на человеческой, нравственной правде легенды, и если на полотне мы видим какую-то причудливую «восточную» страну, то лишь потому, что так мы лучше ощутим немного таинственную поэзию события.

Теперь, когда мы узнали сюжет произведения Рембрандта, нам нетрудно понять психологическое состояние каждого из трех его действующих лиц. Только что кончила свое объяснение трепещущая Эсфирь; погружен в раздумье Артаксеркс, в котором борется давнее доверие к Аману и властно охватившее его чувство правды; сжался, будто уже предчувствуя удар, померк вчера еще всесильный и блистательный Аман.

Нам сейчас мало что говорит древняя легенда. Но нам близки человеческие чувства, движущие героями Рембрандта, тем более что и он, пользуясь привычными библейскими образами, говорил о том, что волновало людей и в его время: о преступлении, самоотверженном искании правды, нравственном долге, справедливости.

Однако сейчас нам важно обратить внимание на то, что и не зная сюжета мы уже в простом зрительном созерцании рембрандтовского полотна получили острое и глубокое ощущение совершающегося. Библейский рассказ, так сказать, уточнил и конкретизировал наше переживание картины, но совсем его не изменил по существу. Мы и до прочтения о подвиге Эсфири понимали, что собрались здесь люди для очень большого разговора, что мы застаем этот разговор в безмолвную минуту перед самой развязкой, что угроза нависла над сидящим слева царедворцем и что молодая женщина ищет у царя защиты.

Откуда же все это, отчего так точно можем мы уловить атмосферу события, его драматический смысл?

Мы нарочно взяли картину, сюжет которой наверняка неизвестен едва ли не всем нашим читателям. Так легче будет уловить удивительную выразительность художественного языка большой живописи.

В картине, как уже отмечалось, нет никакого рассказа. Даже деталей, нередко помогающих «читать сюжет», до крайности мало. Живописная манера художника (вязкие, плотные мазки, часто лишь намечающие форму какого-либо предмета и «вплавляющиеся» друг в друга тона, будто колеблющаяся светотень) заставляет нас не столько рассматривать картину по частям, сколько охватывать ее единым взглядом, в целостном эмоциональном восприятии.

Мы уже говорили о том, что в живописи в органическое единство сливается собственно изобразительное начало и начало выразительное. Но если восприятие первого не составляет особого труда, то второе мы нередко упускаем из виду.

Вскоре мы поговорим об этом подробнее, а сейчас обратим внимание на выразительные средства, использованные Рембрандтом в «Эсфири, Амане и Артаксерксе». Сделаем только одну оговорку: многие приемы, о которых сейчас придется говорить, художник, наверное, применял не по холодному «арифметическому» расчету, а скорее всего бессознательно — просто потому, что так ему казалось лучше, интереснее, правильнее и т. д. Но это не меняет дела: по существу, объективно они имеют решающее значение.

Во-первых, самый выбор момента, о чем мы уже говорили раньше.

Можно ли было бы с точки зрения сюжета вообразить себе пир, который дала Эсфирь царю и Аману, происходящим в светлом, ярко освещенном зале? Разумеется! Но Рембрандт нарочно сажает действующих лиц вокруг одиноко погруженного во тьму стола, чтобы все наше внимание оказалось обращено не на обстоятельства действия, а на его психологическое содержание.

Центр тяжести перенесен на *внутреннее* действие, на тот нравственный спор, который безмолвно ведут между собою действующие лица.

Не случайно «убрал» Рембрандт со стола всякие яства. Ведь дело не в том, что эти люди собрались сюда пировать, хотя Эсфирь и призвала Артаксеркса и его приближенного именно на пир. Дело в том, что происходит разоблачение коварного преступления, что у каждого концентрированы все силы ума, воли и чувства. И это обозначено не только мимикой и жестами, но и той подчеркнутой пустотой, которая царит вокруг. Так, когда и вы задумаетесь о чем-нибудь очень важном, то забываете об окружающем. Это-то ощущение и «овеществил» великий художник.

Допустим далее, что каждый из участников беседы (и это тоже было бы совершенно естественно) был одет в разноцветные одеяния — красные, желтые, голубые, зеленые, белые. Мы тогда невольно ощутили бы удовольствие от красочного многообразия картины и действие восприняли как праздник. Рембрандт буквально «сгущает краски». В картине доминирует один золотисто-пламенный тон. Кое-где вспыхивают глуховатые холодные оттенки. Именно это делает восприятие картины таким сосредоточенным — строгим и одновременно тревожным. При этом вариации господствующего основного тона в большой мере доносят до нас психологические облики каждого из действующих лиц.

Светлее всего лицо и верхняя часть фигуры Эсфири. Благодаря этому мы очень остро воспринимаем ее нежный, хоть далеко и не идеально красивый профиль, ее простертые над столом руки, ее порывисто подавшуюся вперед фигуру. Ее оранжевое платье, перламутровые оттенки лица создают ощущение чего-то открытого, как бы вырывающегося своим чистым звучанием из глуховатого мерцания объемлющего ее со всех сторон золота.

Этот золотой тон господствует в фигуре царя. Он объединяет Артаксеркса в общем аккорде чистого золота с фигурой Эсфири, противопоставляя их обоих Аману. Аман почти поглощен темнотой, сумрак как бы засасывает его вытолкнутую на край картины фигуру. Золотистые тени превращаются здесь в зловещие кровавые отблески.

Кстати, здесь уместно сделать одно принципиальное замечание. «Кровавые отблески», сказали мы, и можно подумать, что здесь есть прямой намек на предстоящую казнь Амана. Так толковать выразительность цвета или любого другого формального приема было бы ошибкой, вульгаризацией. В багровых бликах на одежде опального царедворца нет, конечно, никакой аллегории, никакого символического намека. Просто сам этот сумрачно-зловещий цвет создает настроение обреченности, но отнюдь не обозначает обреченность. Форма для настоящего художника не набор готовых символов, но живая плоть наблюдений, переживаний, мыслей.

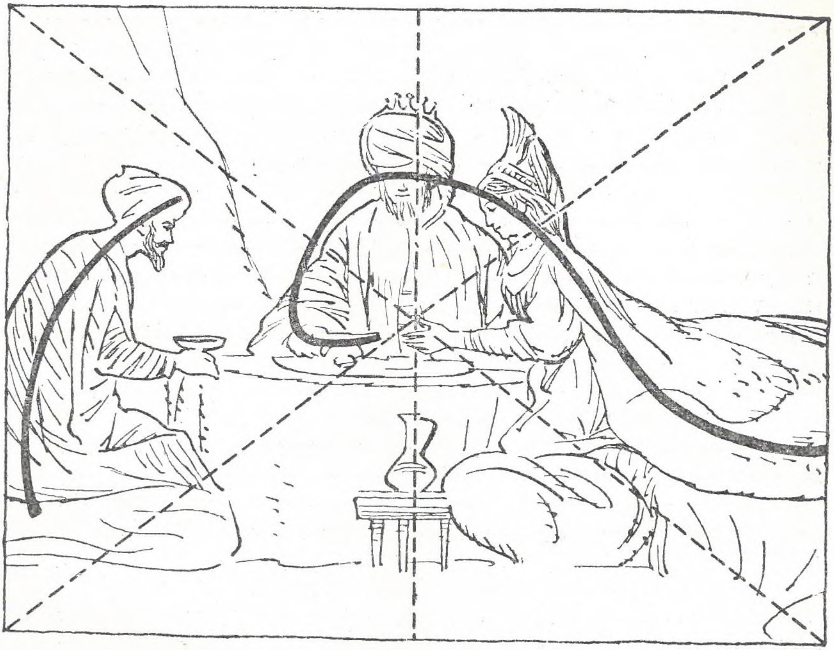
Вернемся, однако, к «Эсфири, Аману и Артаксерксу».

Картина горизонтальна. Тем резче ощущаем мы тяжелые, с усилием поднимающиеся линии плеч Артаксеркса, широкое движение драпировок Эсфири, угловатость очертаний Амана, тем более легко продолжаем мы в нашем воображении пространство зала далеко в стороны — вправо и влево, четко воспринимая сосредоточенность группы.

Совершенно естественны движения изображенных Рембрандтом людей. Именно так и должны они себя вести — медлительно-важный Артаксеркс, порывистая Эсфирь, вкрадчиво-осторожный Аман. Но не только убедительная живость поз и жестов, но и сама композиция полотна, ее ритмическое построение создают выразительность образа картины.

Царь сидит строго по центральной линии картины. Его пирамидальный силуэт придает его образу особую величавую устойчивость. Эсфирь совсем близко придвинута к своему грозному супругу. Тяжелый парчовый шлейф царицы тянется далеко назад, отчего напряженно-встрепенувшийся корпус Эсфири приобретает особенную порывистость: ей как будто приходится преодолевать массивную грузность волочащейся сзади парчи. Медленно поднимается линия контура этого шлейфа, потом упруго взбегает вверх к лицу Эсфири, плавно переходит на голову Артаксеркса, откуда стекает по его правому плечу и, круто повернув в сторону от Амана, в жезле замыкает группу царя и царицы. Здесь, в самом светлом месте картины, возобладали замкнутые круговые ритмы, и, хотя Артаксеркс ничем не выдает еще своего решения, его силуэт в плавной музыке линий, в золоте общего тона сливается с силуэтом Эсфири: возникает ощущение их согласия, единства.

Аман сидит в стороне. Его движение и поза, даже жест рук,



вцепившихся в чашу, симметричны движениям царицы. Обе крайние фигуры образуют некоторый овал. Но и цвет, о котором мы уже говорили, и то, что временщик изображен чуть осевшим, будто уходящим, отступающим в левый угол картины, и занавес позади его фигуры, и замкнутые ритмы царской четы, куда не «приняты» ритмы движения Амана, — все это отрезает его, подчеркивает в нем состояние предельного одиночества. Нравственный суд уже свершился! Финал трагедии близок.

Можно многое еще сказать об «Эсфири, Амане и Артаксерксе», но и сказанного достаточно, чтобы понять, какую силу дает живописному искусству подчинение всех его выразительных средств раскрытию мысли картины. Пластический язык живописи стал здесь главным орудием выражения содержания.

Подчеркнем еще раз мысль, уже высказанную в начале наших бесед: чтобы получить от произведения живописи все то, что оно может дать, недостаточно бегло «прочитать» вещь, разгадав сюжет, недостаточно и рассмотреть более или менее детально, *что́* изображено в картине. Важно глубоко и внимательно осознать *все богатство выразительных средств,* употребленных художником, так как только тогда перед нами раскроется содержание полотна во всем его объеме, только тогда мы освоим вложенные в произведения мысли и чувства художника.

Сейчас мы и попробуем охарактеризовать возможности и особенности выразительных средств живописи.

Лучше всего почувствовать и понять значение выразительных средств живописи, сравнивая между собой близкие по сюжету или по теме произведения, сильно разнящиеся или даже противоположные между собой по содержанию и характеру образа.

Вот, например, два портрета актрис — «Стрепетова» Репина и «Самари» Ренуара. Они и написаны почти в одно и то же время. Ренуар создал свой этюд в 1877 году, а Репин — в 1882. Оба дают поясное изображение молодой женщины в фас; в обоих случаях художники стремились уловить в своей модели творческое и человеческое обаяние.

И все же перед нами два мира.

Самари изображена на светлом розовом фоне. Золотисторыжие волосы, синий лиф открытого платья, золотой браслет, нежная белизна кожи — все это создает радостное, непринужденно-беспечное настроение. Такова же и поза актрисы — свободная, чуть вправо — торс, чуть влево — голова, удобная, сообщающая образу ощущение уютности. Дружелюбно и вместе с тем несколько незаинтересованно смотрит на зрителя Самари, это воплощение свежести, оживленности и профессиональной уверенности в себе.

Ренуар любуется милым обликом молодой женщины, создавая утонченную красочную симфонию чистых тонов, заставляя зрителя следить за бесконечным богатством розовых оттенков — на фоне, на щеках, губах, ладони, розе, приколотой к платью, в скользящих отсветах, разбросанных повсюду.

«Стрепетова» Репина — полный контраст. Русский мастер тоже написал свою модель широко, свободно, что называется «с маху». Но как отличается упругая линия силуэта Самари от медлительного, будто несколько усталого контура Стрепетовой! Столкновения горячих красных (отнюдь не легких розовых) и тяжеловатых зеленых тонов на фоне, в лице актрисы, сидящей с распущенными волосами, в строгом платье безо всяких украшений, усиливают ощущение тревожного беспокойства, душевной бури, готовой вспыхнуть в сердце трагической артистки.

И не только выражение лиц, но и цвет, композиция, все зрительно-пластическое построение картин создают эти столь не похожие друг на друга образы.

Когда мы говорим о выразительных средствах, мы имеем в виду прежде всего эти *зрительно-пластические элементы* живописи. Попробуем объяснить, что это такое.

Анализируя картину Рембрандта, мы обращали внимание на то, что в сложении образа картины имели первейшее значение не только собственно изобразительные мотивы: вот собрались трое, молчат, насупился царь, робко простерла руки Эсфирь, сутулится под угрозой царского гнева Аман. Эмоционально-психологическая атмосфера картины в огромной мере формировалась от того, как расположены фигуры, как подымаются и падают ритмические линии композиции, как скользит светотень, где-то сгущая сумрак, где-то вспыхивая звонким золотом, и т. д.

В только что сопоставленных портретах избранная художником цветовая гамма характеризует изображенного человека, наверное, не меньше, чем черты и выражение его лица.

Сделаем еще одно сопоставление. Гуттузо в картине «Рокко с патефоном» изображает рабочего, отдыхающего в свой выходной, слушая патефон. Внешне тема — отдых. И действительно, на картине молодой парень, сидя на подоконнике, расположился весьма непринужденно и ставит пластинки, устроив свой патефон на столе. Сравните эту картину с «Девочкой с персиками» Серова. И вот что же получается. Там действительно отдых, весенняя ясность безмятежного, счастливого бытия. А в изображении Рокко? Как картина построена пластически? Она вся до утрированности напряжена, так что мы невольно ловим себя на каком-то неуютном чувстве. Рабочий сидит, казалось бы, совершенно свободно. Но ноги поставлены резким неудобным «зигзагом». Верхняя часть тела съежилась, сжалась в комок, нарисована извивающимися, дребезжащими, нервными линиями. Пестрая клетчатая рубаха еще более усиливает впечатление тревоги, беспокойства, выраженного и во взоре, затравленно скошенном куда-то резко вбок.

Ни в чем здесь нет ни покоя, ни ясности, столь освежающих глаз при созерцании серовской девочки. Ни одной прочно устойчивой линии: одна была надежная горизонталь — подоконник, но и в него врезалась сильная дуга крышки стола. Патефон на нем тоже поставлен вкось, будто и он содрогается нервной дрожью — наверное, и мелодия на пластинке соответствующая. Вся композиция скошена и строится на ряде резко прочерченных диагоналей — от правой коленки Рокко до дымящей трубы справа вверху.

В итоге отдых оборачивается остро-драматическим раскрытием темы. Одинокий, заброшенный с юга в чужой, громадный Рим молодой рабочий показан в картине Гуттузо с большой обличительно-трагической силой. Общественный пафос картины, посвященной простому рабочему парню, выражен здесь с особо заостренной выразительностью. И надо заметить — описательные, изобразительные в узком смысле слова детали здесь почти отсутствуют. Все создает напряженная экспрессия пластической формы.

Если бы мы ограничились простым пересказом того, что́ изображено на картине, нам пришлось бы сказать только несколько слов о рабочем, который примостился на окне, чтобы послушать патефон. Если же вникнуть в образ, в нем как в капле воды отразится целая трагедия рабочего в капиталистическом мире.

Как не похож этот потерявшийся в миллионном городе Рокко на советских строителей в картине Попкова! Вот второй слева рабочий — такой же молодой, как и его итальянский собрат, и так же зажата папироса между пальцами, и так же раскинуты ноги, а дух и смысл образа совсем иной, и говорят об этом характер линий, расположение форм, динамика или статика композиции, цвет.

В «Рокко» надо отметить и еще один момент — особую заостренность приема. Художник не боится где надо утрировать натуру, если только это помогает большой правде образа. Здесь мы вступаем в область художественной условности, неотъемлемой от всякого искусства.

Условность, то есть отступление от внешнего, а иногда фактического правдоподобия, широчайшим образом использовалась реалистической живописью на всем протяжении истории искусства. Формы этой условности могут быть очень различны, и ни в коем случае нельзя оценивать их с точки зрения отхода от иллюзорной имитации действительности. Все дело в том, в каких целях эта условность применяется.

Так, в картине Гуттузо нарушение нормальных пропорций, известные отступления от школьной правильности перспективы, повышенная экспрессия всех форм вызваны потребностью раскрыть трагическую правду о жизни современной Италии. Если же мы возьмем картину кубиста, условность изображения натуры там программно доведена до полного распада всех разумных связей между вещами, до последовательного разрушения жизненной не только достоверности, но и логики. Такая условность, как мы уже отмечали, призвана внушить зрителю чувство полнейшей растерянности перед нелепым и непонятным, по представлениям кубистов, миром.

Зритель нередко не замечает нарушений внешнего правдоподобия именно потому, что оно вызвано потребностью в большой художественной правде.

Суриков нарушил историческое правдоподобие, поместив Меншикова с детьми в тесную, холодную избушку. Опальный князь на самом деле жил в Березове отнюдь не так бедственно, занимая целые хоромы. Да ведь даже если бы и в избе! На севере избы рубились просторными. А в картине какая-то банька, где колоссу Меншикову даже не выпрямиться.

И все же Суриков прав. Что, если бы он заставил своего героя бродить по его просторным хоромам? И не пластичнее ли выражается мысль художника благодаря тому, что так низко лег сверху потолок и голова князя чуть ли не упирается в стропила: лев в клетке!

Возьмем теперь «Петра I» Серова. Фигура царя здесь резко преувеличена в пропорциях. Если бы художник хлопотал бы больше не о выразительной правде образа, а о протокольной достоверности, он не достиг бы и десятой доли того впечатления бешеной энергии и неуемной страсти, какую он выразил в образе своего Петра. И еще. Ветер совершенно очевидно дует в лицо Петру и его спутникам. Резко отбрасываются назад волосы царя, фалды расстегнутого кафтана. Но присмотритесь: плюмаж у третьего из спутников сдуло вперед, как будто навстречу ветру. И туда же, справа налево, полощутся паруса и вымпелы на мачтах кораблей, что видны вдали перед Петром.

Что за странный недосмотр?! — воскликнут некоторые. Вправду так. Но на него с легкостью пошел, а может быть и на самом деле не заметил его, Серов, ибо правдоподобие в данном случае мешало бы целостной динамике ритма. Плюмаж на шляпе как бы подхлестывает движение. Если бы вымпелы и паруса надулись *навстречу* Петру, а не «убегали» от него, вихрь его шага наверняка запнулся бы.

Таким образом, условность в искусстве имеет очень широкий диапазон: от нарушения неприметных деталей до систематического отступления от непосредственной натуральности. Когда Дейнека в «Обороне Петрограда» прорисовывает фигуры уходящих на фронт против Юденича рабочих жесткой, будто металлической линией, когда он подчиняет каждую шеренгу нарочито монотонному ритму, оттененному сбивчивыми движениями раненых на мосту вверху, когда он выдерживает картину в серо-стальных тонах, — все это нарочитая условность. Но эта, напоминающая чеканные ритмы «Левого марша» Маяковского условность и создает пафос сплоченности, железной решимости, неколебимого мужества. Героический образ может не избегать «героической» формы.

Вообще условность в живописи можно было бы уподобить (конечно, тоже только условно) стихам в литературе. Никто в жизни не говорит рифмованными, размеренными строфами, подчиненными строгим и вполне условным правилам. Но ведь есть вещи, о которых лучше говорить поэтическим, а не прозаическим словом, лучше петь, чем рассказывать. Ну что, если бы «Евгений Онегин» был бы изложен прозой? Так и в живописи. Когда тема или мысль, чувство или порыв требуют «стихов», художник без страха преступает правила внешней достоверности.

Но есть тут, разумеется, и опасность. Ленин любил повторять, что наши недостатки часто бывают продолжением наших достоинств. Так и условность, употребляемая не к месту, ради манерничания, а то и того хуже — для того, чтобы с ее помощью отвергнуть правду (как в формалистическом искусстве), превращается из замечательного помощника во врага и губителя.

Мы уже подчеркивали, что в искусстве живописи нельзя отрывать изобразительное и выразительное начала. Если бы в картине Гуттузо вместо фигуры рабочего были бы только самые что ни на есть «экспрессивные» линии и пятна, ничего бы не получилось, кроме самой скверной абстракционистской бессмыслицы. Пластические средства — могучая сила, но лишь тогда, когда их выразительность заключает в себе смысл, а не превращается в самоцель. Здесь конец и всякой выразительности.

Поясним это таким примером.

Кандинский — как мы уже знаем, один из основателей абстракционизма — много писал, стараясь «теоретически обосновать» беспредметное искусство. В этих писаниях он нередко подмечал какие-то реальные свойства разных художественных приемов. Но он их раздувал, абсолютизировал и невольно для себя превращал в бессмыслицу. Вот, например, что он писал о «свойствах» желтого цвета, который, по его словам, всегда беспокоит, возбуждает. «Эти свойства желтого... можно довести до такой силы и высоты, что он будет невыносим для глаза и души. В таком случае он будет звучать как все более громко трубящая пронзительная труба или как высокий тон фанфар... Если же делать желтый холоднее, он приобретет зеленоватый оттенок и сделается от этого несколько болезненным и сверхчувственным, как человек, полный порыва и энергии, которому внешние обстоятельства мешают в этом порыве».

Что получается практически из следования таким рецептам, можно убедиться, взглянув на «Смутное», написанное автором примерно по такой программе. Но ведь совершенно очевидно, что, хотя Кандинский совершенно прав, утверждая богатейшее эмоциональное значение цвета, содержательным цвет будет только в связи с предметом. Быть может, изображая «человека, полного порыва и энергии», и надо пользоваться желтым чистым цветом (мастера Возрождения очень часто в таких случаях пользовались красным!), но уж при всех условиях просто пятна разных желтых оттенков не вызовут у нас никаких реальных ассоциаций.

Стало быть, единство изобразительного и выразительного в живописи — ее незыблемый закон. Умаление и того и другого либо разрыв между ними всегда приведет к ущербу в глубине художественного содержания. Подчеркнем: умаление и того и другого. Ибо, если забыть об изобразительности, можно скатиться к субъективному произволу формализма. Забывая о выразительности, мы придем к плоскому, вульгарному, натуралистическому пониманию искусства.

Иногда закономерности художественной выразительности называют грамматикой живописи. Это меткое определение. Грамматика — система норм и правил. Без нее невозможна даже осмысленная, а тем более содержательная речь, но сама по себе она еще не несет в себе смысла. Опишем теперь главнейшие из «грамматических правил» живописи.

Только сначала надо сделать одну оговорку. Нет и не может быть здесь никаких раз навсегда и для всех случаев пригодных рецептов, пользуясь которыми можно подойти к любому полотну и его для себя «раскрыть». Каждое произведение искусства индивидуально и требует особого к себе подхода. Нельзя думать, что следует только усвоить сумму приемов: чтобы разобраться в картине, надо сначала обратить внимание на то-то и то-то, потом разобрать то-то и то-то и, наконец, заключить работу тем-то и тем-то. Естественно, например, что занимательный живописный рассказ вроде «Сватовства майора» вы начинаете усваивать с расшифровки фабулы, а пейзаж Левитана будете сразу воспринимать цельно, как живой образ природы. Портрет Стрепетовой требует вхождения в психологическую атмосферу образа, а портрет Самари — ощущения волнующего аромата театральной рампы.

Исходным пунктом, как правило, всегда оказывается предмет изображения. Как бы ни были велики искусство живописца и проникновенность художника, нельзя забывать, что искусство мертво, если оно равнодушно проходит мимо животрепещущих интересов жизни, если оно не стремится отвечать на те вопросы, которые ставят современники. Вот почему для нас совсем не безразлично, чему посвятил свое произведение живописец, и первый вопрос, с которым мы обращаемся к картине, — о *чем* она нам рассказывает.

Не надо это понимать схематически. Репин в «Не ждали», Иогансон в «Допросе коммунистов» взяли сюжеты из самых жгучих событий современности. А иногда бывает так, что сюжет картины сам по себе малозначителен. Серов в «Девочке с персиками» сделал портрет дочери крупного русского фабриканта. Хеда в своих натюрмортах бесхитростно писал несколько предметов и не задумывался, как кажется, о серьезных вещах. Лишь бы как можно выразительнее искрилось вино в хрустальном бокале и ощущалась сочность ветчины, от которой голодный хозяин только что отрезал неровный ломтик.

Нам важно понять смысл избранного художником предмета, почему живописец к нему обратился и что он с помощью этого предмета хотел сказать.

Серов написал Веру Мамонтову, дочь владельца Ярославской железной дороги, конечно же, не потому, что ему хотелось уйти от волновавших тогда, в 80-х годах прошлого века, русскую живопись острых социальных проблем. «Буду писать только отрадное», — мечтал в те годы молодой художник, ибо его, как и Чехова, воодушевляла жажда светлой и чистой жизни. В то время это имело большое общественное значение, ибо будило мысль и совесть, не позволяя человеку погрязнуть в тине буржуазно-крепостнической российской действительности. В «Девочке с персиками» Серов раскрыл свежее счастье молодости, задор пробуждающейся жизни.

А когда Хеда писал свой завтрак, он не потому так тщательно выписывал всю эту снедь и утварь, что хотел польстить корыстно-собственническому чувству голландского бюргера (а ведь можно писать натюрморт и так: смотрите, дескать, как всего много и какое все добротное у хорошего хозяина!). Он восторженно рассказывал зрителю, как интересен, хорош, многообразен мир даже в тех ничтожных проявлениях, которые нас повседневно окружают. И хрустящая корочка слоеного пирога, и звонкое стекло посуды, и перламутр ножевого черенка — все вызывает в художнике живое чувство утверждения материальности мира, его богатых и благих даров. Тогда, в XVII столетии, это было немаловажно.

Вот почему вопрос о выборе жизненного материала для произведения неразрывно связан с вопросом емкости раскрытого художником содержания.

Безусловно, при прочих равных условиях мы всегда будем особенно ценить ту картину, в которой отразились какие-то важные, насущно интересные для нас стороны действительности. Связь с жизнью — основа процветания всякого искусства. Но решает в конечном счете не только то, о чем взялся рассказывать художник, но и то, *что́* он сумел рассказать об избранном предмете.

При этом, как это легко понять, сам выбор сюжета и темы — дело творческое. Правда, иногда художнику приходится писать на заказ, и заказчик предлагает живописцу вполне определенный предмет изображения. Не нужно думать, что в этом есть для мастера что-то ограничивающее его творческие возможности. На заказ написана Рафаэлем «Сикстинская мадонна». Папа Иннокентий «повелел» приехавшему из Испании Веласкесу написать его портрет. Креспи создал «Смерть Иосифа» тоже по заданию одного кардинала. Таким образом, жаловаться на самый факт заказов художникам, очевидно, не приходится. Как видим, таким путем было создано немало шедевров. Дело здесь только в том, что заказ должен отвечать внутренней потребности мастера, и тогда можно надеяться на творческое решение поставленной задачи.

Но очень часто сюжет отыскивает художник себе сам. В выборе темы и в ее конкретизации обнаруживаются ум, наблюдательность и художественное чутье живописца. Успех молодого художника Коржева в его картине «Поднимающий знамя» был уже «заложен» в том, как был увиден сюжет. Он был взят не только по-новому, но и очень, хочется сказать, точно и емко. Так удачно найденную сюжетную основу уже легче творчески обрабатывать, чем сюжет тривиальный, приевшийся или никчемный. Чем выигрышнее тема, тем богаче возможности художника. Ему, выражаясь в просторечии, есть где разгуляться.

Но, говоря о характере истолкования жизни мастером, мы имеем в виду не только чисто количественную меру проникновения в действительность: кто глубже проник в жизнь. Да и не всегда это просто измерить: кто полнее охватил мощь русского народа — Репин в «Крестном ходе» или Суриков в «Меншикове»? Вряд ли на этот вопрос можно ответить. Кто «лучше» понял русскую природу, Саврасов или Левитан; кто проник в психологию человека острее — Перов или Репин, — так ставить вопрос, пожалуй, бессмысленно. Дело здесь не в количестве, а в качестве, не в том, кто больше, а кто меньше, а в том, как именно и в чем конкретно открыл нам жизнь данный художник.

В этом смысле нужно всегда учитывать тот «ключ», в котором художник решает свое произведение.

Зрителю надо всегда стараться уловить этот «ключ». Очень по-разному, например, можно передать в живописи одни и те же приблизительно чувства. В «Матери партизана» С. Герасимова и в «Обороне Петрограда» Дейнеки единая в общем тема — мужество и доблесть советского человека. Но различие трактовок обусловлено не только тем, что в одном случае речь идет об Отечественной войне, а в другом — о войне гражданской; в одном героиня — старуха крестьянка, в другом — шеренги красногвардейцев. Различие прежде всего в *образном строе* произведений. Герасимов рассказывает гневно, взволнованно, но языком обыкновенным. Картина Дейнеки звучит как песня, как марш, ритмично и лаконически.

Примерно та же разница в образном строе картин Попкова «Строители Братска» и Мыльникова «На мирных полях». И по теме и по композиции обе эти вещи перекликаются между собой; но Мыльников стремится к вольной и жизнерадостной непосредственности в передаче радости труда советских людей. Попков рассказывает о том же скупыми, сдержанными словами, скрывая живую эмоциональность под нарочито грубоватой внешностью.

Иногда художнику необходимо внимательное изучение мелочей, деталей. «Портрет Достоевского» Перова внешне сдержан — писатель изображен неподвижным, почти оцепеневшим в мучительном размышлении, но художник точно и подробно изображает морщины на лице, складки одежды, узловатые пальцы сцепленных на коленях рук. И мы вместе с художником пристально вглядываемся в изображенного. Мы проникаемся сознанием того, насколько здесь важны, интересны все детали, и в едва заметных мелочах улавливаем штрихи духовного облика писателя.

Решительно отличается от перовской манеры манера письма, а следовательно и характер образа в портрете Стрепетовой у Репина. Портрет написан свободно, внешне небрежно, размашисто, и, вглядываясь в него, мы начинаем видеть, как будто в самом мазке, бурном и стремительном, душевный трепет актрисы. Напиши Репин свою модель гладко, с тщательной детализацией, и, наверное, мы нисколько не были бы захвачены внутренней жизнью актрисы.

Есть известное сходство и между «Клятвой Горациев» Давида и «Петром I» Серова. Обе исторические картины насыщены определенным героическим пафосом, как бы подымающим образный их строй над средним уровнем повседневного бытия. Но картина Серова удивительно сочетает в себе монументальность героического образа и предельную простоту и естественность: сырая, ветреная погода, реют в воздухе чайки, рваные облака несутся по небу, белыми барашками рябит Нева, плещутся о берег волны, играя привязанным яликом, мирно щиплет траву корова. Во всем — до предела близкое каждому ощущение. И тут же — Петр, и его свита, и первые постройки будущего Санкт-Петербурга: большая история, внезапно ожившая в живой рамке повседневной действительности.

И как не похоже это на размеренно-величавый язык строго монументальной композиции Давида, художника эпохи французской революции 1789 года! Есть в ней сразу бросающийся в глаза наигрыш. Старик отец благословляет трех своих сыновей на подвиг защиты отечества. Патетически поднял он в дряхлых руках мечи, к которым простерли мускулистые длани одинаково шагнувшие вперед римские юноши. Четкие движения, широкие жесты, строгая скупость ритма — все подчеркивает здесь ощущение героического подъема. Немного декламационный тон картины точно отвечает выспренности чувств героев. Это соответствовало духу времени.

В преданиях Римской республики поколение французских революционеров конца XVIII столетия искало безупречных образцов доблести, служения отечеству, неколебимого героизма. В классицизме Давида все это нашло самое последовательное отражение. Трудно было бы представить ту же сцену клятвы, ну, скажем, в минуту, когда трое юношей Горациев одеваются в доспехи. Получилась бы бытовая картина, а не героико-трагическое полотно.

Уже из бегло приведенных примеров становится ясно, насколько образный строй каждого полотна определяется манерой, стилем художника.

У всякого большого мастера его стиль — не прихоть, не особая претензия выражаться «не так, как все». Только ничтожный художник изо всех сил старается выработать себе «манеру», надеясь тем самым обрести оригинальность. А эта последняя добывается в искусстве не манерой, а подходом к жизни, кругом идей и чувств, которые повелительно требуют такой, а не иной системы приемов.

Не потому размашист Репин и скрупулезно подробен Федотов, полон трагического пафоса Суриков и сурово-точен Перов, риторичен Давид и психологически сосредоточен Рембрандт, что так им хотелось заявить о своей оригинальности.

Нет. Этого требовала та особая правда, которую каждый из них по-своему раскрыл в жизни, этого требовала сумма идей и переживаний, которую они вложили в свои полотна.

Уже в *рисунке* обнаруживается эта связь между приемом и содержанием искусства. В некоторых случаях живописцы четко обозначают границы изображаемых объемов, линия ясно читается и в законченном полотне. Такова, скажем, манера Давида в отличие от манеры Рембрандта, в картинах которого линия всегда более или менее притушена, границы отдельных форм стушевываются светотенью. И ясно, как по-разному воздействуют на зрителя эти противоположные приемы.

У Давида господствует чувство разумной ясности, вполне законченной определенности, суровой, порою даже суховатой отчетливости в представлениях о предмете. Рембрандт мягок, поэтичен. Люди и вещи в его полотнах живут трепетной жизнью, мир представляется текучим и изменчивым, и это во многом зависит уже от манеры обозначать линию.

В зависимости от роли, какую играет линия в живописи, часто говорят о линейном, или графическом, стиле, если рисунок выявлен четко и играет в картине самостоятельную роль, и о стиле собственно живописном, если контур уступает свое ведущее место свободному красочному мазку и объем фигур и предметов обозначается не рисунком, а, как говорят, «лепится цветом». Что это значит, не трудно понять, сопоставив «Портрет Достоевского» Перова и «Девочку с персиками» Серова.

Образный строй вещи определяется не только тем, принадлежит ли картина к графическим или живописным произведениям. Сравните «Магнификат» Боттичелли и «Мадонну Бенуа» Леонардо. Сюжеты сходны — богоматерь ласкает младенца Христа. Обе композиции линейны; рисунок в них четко обозначен и вполне определенен. Правда, у Леонардо контуры слегка подернуты легкой дымкой светотени (так называемое *сфумато*), но по сравнению, скажем, с Веласкесом он кажется чеканно-графичным. И тем не менее разница названных вещей самая решительная: у Боттичелли — художника конца XV столетия, старшего современника Леонардо — образ проникнут почти болезненным трепетом, какой-то экзальтацией; а у Леонардо он полон покойной, безоблачной жизнерадостности. Отчего создается такое впечатление? Конечно, играет роль и композиция, и цвет, и прежде всего характеристика персонажа: мадонна Боттичелли — хрупкая, болезненная девушка с тонкими губами, миндалевидным разрезом глаз, длинными пальцами и узкими кистями рук; мадонна Леонардо — здоровая, молодая, цветущая женщина из плоти и крови, с мягко-округлым смеющимся лицом.

Но обратите внимание, как бежит линия у обоих художников. У Боттичелли она то трепещет, как натянутая струна, то извивается едва приметной дрожью, то стремительно описывает широкую дугу, то внезапно изламывается острым углом. Уже в движении руки художника мы ощущаем характер его вдохновения — страстного, но неуравновешенного, грациозного, но экзальтированного.

Рука Леонардо движется иначе. Она ведет контур спокойно и плавно, широко очерчивая форму, полновесно ложащиеся складки одежды, голову Марии, пухлое тельце мальчика. Запутанные, как кружева, линии «Магнификата» создают впечатление декоративного плоского узора. Рисунок «Мадонны Бенуа» создает ощущение свободного пространства, в котором легко и привольно разворачиваются фигуры. Можно ли «перерисовать» мадонну Боттичелли рукою Леонардо или наоборот? Мысленно представьте себе это, и вы сразу почувствуете, какую громадную роль играет манера вести линию для выражения вполне определенного содержания.

В истории искусства мы наблюдаем бесконечное многообразие в манере рисунка, во взаимосвязи линии с другими слагаемыми образа. В «Клятве Горациев» Давида строго правильная линия течет плавно, обходит скульптурно-четкие объемы, придает монументальную величавость фигурам. В серовском «Петре» линии силуэтов резко обозначены и эффектны. Они смело взлетают вверх, круто поворачивают дугами и зигзагами, пружинят, пульсируют, как живые. Но при этом картина очень живописна, в ней много воздуха, света и контур совсем не имеет того господства надо всем, как в классицизме. В пейзаже Сарьяна «Улица. Полдень. Константинополь» резкие контрасты цветовых пятен, освещенных солнцем, и затененных мест создают ощущение четких линейных границ. На самом же деле в картине Сарьяна просто нет самостоятельного рисунка, контур целиком образуется красочными мазками. Художника нельзя представить себе сначала «рисующим» свой пейзаж, а потом «раскрашивающим» его. Здесь все и начинается с цвета и им кончается, но только цвет здесь декоративен и потому как бы создает некоторый линейный узор. Примеры можно было бы продолжить, но и приведенных довольно, чтобы оценить выразительную роль рисунка.

С трактовкой линии теснейшим образом связана и трактовка *объема* предметов. Ведь в живописи линия не существует самостоятельно, она всегда лишь граница или грань какой-то формы: человеческого лица, одежды, предмета, дерева, горы и т. д. На сравнении Боттичелли и Леонардо можно было убедиться, как определенный прием рисунка создавал разное ощущение в восприятии реального предмета. У первого он почти дематериализуется, у второго — «расцветает» полнокровной жизнью.

Но характер объема в живописном произведении определяется далеко не одной толькой линией. Фигуры юношей Горациев у Давида четки и ясны не только благодаря рисунку. Смотря на картину, мы не можем отделаться от ощущения, будто формы тела, жесты, каждый мускул навеяны художнику какими-то статуями — они кажутся изваянными из мрамора. Движения определенны, пропорции обозначены с предельной последовательностью; объем кажется компактным и гармонически-слаженным.

Совсем не то в «Прачке» Домье. И здесь очень резко выявляется округлость, материальная весомость форм, и здесь движение насыщено энергией. Но трактовка объема решительно противоположна давидовской. Формы тела у фигур Домье беспокойны, будто взметенны, повороты трудны, сама пластика насыщена, можно даже сказать, драматическим напряжением. Домье — крупнейший живописец-демократ во французском искусстве XIX века. В своей «Прачке» он хотел выразить и горькую долю и скрытое мужество простой парижанки, всю жизнь бьющейся из-за куска хлеба. Но он не описывает в подробностях быт своей героини. Картина подчеркнуто лаконична: только с усилием волочащая тяжелую корзину с бельем женщина и маленький мальчик, который семенит хрупкими ножонками, чтобы поспеть за стремительно спешащей матерью. А на фоне — лишь холодные громады будто мертвых каменных домов и пустынная набережная Сены, закованная в такой же холодный гранит.

Кажется, что мать и сын потерялись в пустыне города. И это ощущение одиночества, жестокого бездушия выражено прежде всего контрастом геометрических жестких объемов домов и почти конвульсивно извивающихся форм, в каких художник трактовал тело женщины. Домье прибег здесь к своеобразной живописной гиперболе (преувеличению). Такой прием не только не снижает правдивой убедительности образа, но сразу доносит до зрителя ту боль и тот гнев, которые двигали кистью замечательного живописца. Вот почему и противоположны методы создания объема у Давида и Домье. У первого, если можно так сказать, пластика форм несет в себе гармонически-героическое начало, у второго — драматически-конфликтное.

Восприятие живописцем объема, его трактовка имеют очень важное значение для понимания мироощущения художника в целом. Если человек, не умеющий рисовать, возьмется скопировать на бумаге какой-нибудь предмет или, скажем, голову человека, он будет тщательно стараться уловить каждую деталь, станет перебираться от формочки к формочке, от лба к бровям, от бровей к векам, от век к ноздрям, оттуда к губам и т. д. Он будет, что называется, «нанизывать» одну часть за другой и в результате с огорчением увидит, что все изображение «разлезлось», разваливается по частям и вместо четкого ощущения объема получилась какая-то бесформенная каша.

Художник всегда обостренно чувствует целое: объем, массу предмета. И, лишь уловив его главную структуру, он приступит, если это нужно, к соответственной детализации. Живописец поэтому обычно вначале «строит» объем, схватывая его «конструктивную логику», и таким образом заставляет нас тоже воспринимать мир цельно, не запутываясь в мелочах. Леонардо в «Мадонне Бенуа» любовно следит за гибкими нюансами формы, не боится мелочных деталей, но отставьте репродукцию на такое расстояние, чтобы все эти детали и нюансы оказались для вас неразличимы, и вы остро почувствуете, как сильно и четко лепит Леонардо основные объемы.

Вы можете проделать это с любым значительным произведением искусства. Можно бы даже сказать: если, отойдя на расстояние, с которого в картине теряются детали, вы вообще перестанете видеть группировку основных масс (и, добавим, забегая вперед, основных цветовых пятен), значит перед нами посредственное или даже просто беспомощное произведение. Репин восхищался умением Брюллова лепить, строить форму: «Как он точно охватывает кистью всю голову и малейшую деталь лица, как плоскости его прекрасно уходят в перспективу и с математической точностью встречаются между собой», — писал он.

Это умение не просто техника, искусность. Сильно и цельно чувствуя объем, художник как бы утверждает живую материальность мира, его вещественность, его плоть. Великим мастером именно такой передачи объема был Веласкес. Выше мы цитировали по этому поводу восторженные слова Крамского. Над этой же задачей — передать красками материальность предметов — мучительно бился в конце прошлого века Сезанн. И его яблоки действительно обладают плотной массой, весом, твердостью, быть может, даже в ущерб другим качествам окружающей нас реальности.

Во всяком случае, пластика формы в руках живописца оказывается носительницей не только богатой гаммы чувств, но даже и определенного взгляда на мир.

Как в реальной действительности любые «объемы» расположены в определенном пространстве, так помещаются они в соответствующую пространственную среду и в живописи. Трактовка *пространства* имеет поэтому для создания образа важнейшее значение.

Были целые эпохи, когда живописное искусство избегало изображать сколько-нибудь глубокое трехмерное (стереометрическое) пространство. Такова была совершенно плоскостная, силуэтная живопись древнего Египта или же средневековая иконопись, где реальная пространственная среда изображается очень условно, как это видно на воспроизведенном у нас «Положении во гроб».

Зачастую такая плоскостная трактовка обусловлена ориентировкой искусства живописи на отказ от живой, чувственной достоверности изображения. Так это и было в религиозном искусстве иконы. Но не нужно думать, что всякая условность в трактовке пространства обязательно означает отказ от принципов реалистического искусства. И здесь возможны различные формы вполне оправданной условности. Так, в монументальных и декоративных росписях художники и в наше время пользуются условной передачей пространства, отчего образ приобретает особую многозначительность и поэтическую силу. Известное представление об этом может дать «Оборона Петрограда» Дейнеки, задуманная не как станковая картина, а как монументальное панно. В большой мере благодаря строгой уплощенности пространства в этом полотне отсутствует всякое ощущение бытовой повседневности. Все движения направлены параллельно плоскости картины, и если шеренги вооруженных рабочих идут как бы из глубины, то не случайно замыкающая фигура поставлена на фоне устоя моста, так что глазу зрителя как бы преграждается свободный путь в глубину.

Столь же строго монументальна трактовка пространства в «Клятве Горациев» Давида. Здесь пространственная среда нарочито неглубока, так что все действие подчеркнуто совершается на авансцене, а движение опять-таки разворачивается в плоскости картины, совсем как в скульптурном рельефе.

Развертывание пространства в глубину, его диагональное построение обычно придает картине взволнованность, драматизм. Так, ложе Иосифа в картине Креспи намеренно поставлено по диагонали.

Существенно также, какую точку зрения выбирает художник; часто для придания действию особой выразительности живописец изображает его снизу, так, как если бы зритель видел происходящее с земли (иногда такую точку зрения называют «лягушачьей перспективой»). Горизонт при этом получается низким, а фигуры подчеркнуто вырастают. Этим приемом воспользовался, например, Серов в «Петре I».

Обратный прием — изображение берется с верхней точки зрения, что придает изображенному особую, трудную напряженность. Так, Коржев показал своего подымающего знамя рабочего-демонстранта сверху, чем добился резкой динамики движения: как бы уходит зрителю под ноги мостовая, врывается в поле картины рабочий, взметнулось над мертвым красное полотнище флага.

Трактовка объема и пространства прямо подводит нас к такому важнейшему элементу построения образа, как *композиция*.

Композицией в широком смысле слова называется сочетание воедино различных слагаемых произведения, соединение отдельных частей в гармоническое целое.

Всякое изображение состоит из отдельных элементов: нужно сочетать между собою фигуры действующих лиц так, чтобы ясно читался смысл картины и чтобы образ обладал наибольшей выразительностью. В пейзаже надо сгруппировать отдельные его части, в портрете — выбрать точку зрения, поворот, позу, соединить человеческую фигуру с аксессуарами. Надо учесть, как будут располагаться отдельные объемы в пространстве, как свяжутся между собою красочные пятна. Не случайно классические мастера считали композицию самой трудной частью ремесла художника.

Композиционное построение картины может быть бесконечно разнообразным. Бесконечно разнообразны будут и смысловые, выразительные свойства этих композиций. Однако некоторые общие моменты можно наметить.

Так, симметрическая, уравновешенная композиция, как правило, создает впечатление покоя. Статика построения «Сикстинской мадонны» Рафаэля вместе с вертикальным ее форматом, свободно и величаво расположенными фигурами, выдвинутыми на передний план, определяют торжественно-гармоническое ощущение образа.

Диагонально-динамическое построение «Проселка» Саврасова, где убегающая вглубь дорога подчеркивается вереницей стремительно уменьшающихся в перспективе ветел, не менее чем предгрозовая атмосфера, создает чувство беспокойного состояния природы.

Резкий ракурс [*], в котором фигуры показаны сверху и сбоку в картине Иогансона «Допрос коммунистов», немало способствует передаче драматического напряжения момента.

Динамическая композиция обычно вызывает ощущение беспокойства, взволнованности, порыва.

Существенно и другое — композиция может быть замкнутой и открытой. Замкнутая композиция, как, скажем, в полотне Сурикова «Меншиков», вносит чувство сосредоточенности, близости действия к зрителю, потребности разглядывать происходящее «в упор». Открытая композиция, напротив, создает ощущение особой «широты дыхания», как в картине Мыльникова «На мирных полях», где привольно раздающаяся линия холма, по которому идут колхозницы, подчеркивает ощущение радостной свободы.

Во всяком случае, нужно всегда внимательно разобраться в построении картины, в ее композиции, чтобы художественный замысел мастера стал особенно очевиден.

Заметим еще раз: не надо думать, что художник во всех случаях математически рассчитывает все свои композиционные приемы. Нередко композиция выискивается на глаз. Зоркость живописца позволяет ему порою улавливать, что́ именно надо изменить — удалить или прибавить, приблизить или отодвинуть вглубь, поднять или опустить, поместить правее или левее, чтобы получилось как надо.

---

[*] Ракурсом называется сокращение человеческой фигуры, отдельной ее части или любого предмета, видимых в перспективе.

Мы подробно разбирали выше композицию в картине Федотова «Сватовство майора» и в картине Рембрандта «Эсфирь, Аман и Артаксеркс». Остановимся еще на одном примере. Казалось бы, скомпоновать картину «Меншиков в Березове» Сурикову не составляло большого труда. Все дело заключалось «лишь» в том, чтобы расположить более или менее естественно четыре фигуры в тесном пространстве полутемной избушки. Это не то, что «Боярыня Морозова» или «Утро стрелецкой казни», где нужно было справиться с десятками фигур, не потеряв главного и не превратив народную толпу в сборище переодетых в костюмы XVII века натурщиков.

Однако, приглядевшись пристально, мы увидим, что и в «Меншикове» Суриков обнаружил свое выдающееся композиционное мастерство.

Все четверо участников сцены — сам князь, его сын и две дочери — расположены вокруг стола очень естественно, свободно. Нет никакого ощущения нарочитой построенности. И все же композиция полотна предельно четка и пластически выразительна. Вся композиция построена на ряде тяжелых масс, с усилием подымающихся вверх и постоянно останавливаемых в этом своем движении. Грузно осел на своем стуле Меншиков. Диагональ его корпуса как бы уходит в темный левый верхний угол картины. Только голову он держит прямо. Но над ней «мало воздуха», она как бы придавлена сверху рамой.

Впереди — печальная бледная девушка в черной шубке. Она бессильно прижалась к отцу, и ее пирамидальный силуэт не столько поддерживает движение кверху, сколько заставляет его оседать: так вяло падают на пол широкие полы шубы.

Еще раз повторяется диагональ фигуры князя в фигуре другой дочери, читающей книгу: она как бы подталкивает вверх движение всей группы. Но этот толчок так робок, так бессилен, что он замирает, едва начавшись, и благодаря резкой горизонтали окошка как раз над головой девушки и потому что ось ее тела, пройдя через голову брата, сольется с дугой фигуры Меншикова, образовав замкнутый овал.

Так создается то тоскливое ощущение безнадежности, которое разлито во всей картине.

Однако внутри этого основного мотива художником вводятся новые композиционные темы. Обе девушки целиком очерчены мягкими, плывучими линиями, массы их одежд создают только падающие движения. Но вот у головы Меншикова завязываются более решительные и напряженные ритмы. Резко под прямым углом поставлены руки отца и сына; острый орлиный профиль князя отзывается слабым эхом в лице юноши, сильные, упрямые линии будто рвутся из монотонного овала группы. Рвутся и не могут вырваться. И отсюда ключ образа; о нем мы уже говорили: лев в клетке. Соратник Петра, неуемный, взбалмошный, бесстрашный и бессовестный Меншиков не сдался; но кипящий в нем гнев не находит выхода и гаснет в задумчивой меланхолии сына, в покорной безнадежности дочерей.

Как видим, сложнейшее построение образа разыграно здесь полностью и в композиционной структуре полотна.

С композицией неразрывно связан, как в этом мы уже не раз убеждались, и *ритм*.

Можно было бы указать на удивительную ритмичность серовского «Петра I», «Прачки» Домье, «Девочки на шаре» Пикассо, «Портрета Юдина» Нестерова, «Обороны Петрограда» Дейнеки. В каждом из этих произведений сравнительно не трудно ощутить определенный ритмический строй, определенную ритмическую музыку, развивающую образную тему произведения.

На ранних стадиях развития живописного искусства значение ритма особенно очевидно. В древнерусской живописи, например, это одно из самых могучих средств художественной выразительности. Достаточно взглянуть на икону «Положение во гроб». Горе выражено здесь ритмическим повтором склоняющихся фигур, всплеском рук одной из женщин, движение ладоней которой повторяется, как в многократном эхе, в бегущих вправо и влево площадках условно изображенных горок.

Для ранних этапов развития живописи вообще характерна очень большая выразительность в употреблении различных художественных средств, их, если можно так сказать, простосердечное обнажение. В той же иконе цвет имеет столь же откровенно экспрессивный характер: пронзительным восклицанием во всю силу звучит красное покрывало средней фигуры, в которой как бы сосредоточиваются трепещущие отблески розовых, коричневых тонов других фигур, причем вся эта гамма горячих оттенков как бы меркнет, замирает в холодном белом силуэте мертвого Христа.

В этой откровенности экспрессии большая сила живописи архаических эпох, скрывающая в себе мощный запас глубоких человеческих мыслей и чувств. Она нередко по-новому возрождается и в искусстве нашего времени, например у Дейнеки, у Корина, у некоторых молодых мастеров. Но эта экспрессия (в основе которой всегда лежит острейшее чутье жизни) решительно противоположна формалистическому искажению действительности, когда однобоко, уродливо и в конечном счете с полным презрением к правде эксплуатируются те или иные выразительные средства живописного искусства.

Очень важным выразительным средством живописи является *свет*. Свет и в самой жизни является источником многих сложных эмоций. Свет может быть спокойный и тревожный, радостный и таинственный. Комната, залитая полуденным солнцем, будет действовать на человека иначе, чем мрачный полусумрак подвала, куда попадают лишь неверные, тусклые отсветы дождливого дня. Живописцы широко используют это эмоциональное значение света.

В «Меншикове в Березове» слабый свет северного зимнего дня едва пробивается сквозь замерзшее оконце. Тоскливая монотонность освещения еще усиливается от желтых отсветов, которые бросает из угла зажженная лампада. Наоборот, если бы Репин изобразил «Не ждали», допустим, при вечернем освещении (а это логически могло прийти ему в голову, ведь ссыльный вернулся домой украдкой!), ощущение было бы совсем иное. Свежая зелень листвы, видная сквозь стекло террасы, прозрачная атмосфера ровно освещенной комнаты — все это подготавливает в зрителе чувство разрешения тех тревог и сомнений, которые обуревают так неуверенно вступающего в комнату человека.

Рассеянно-вялый розоватый свет в «Девочке на шаре» Пикассо во многом определяет грустно-лирический ключ этого произведения. Предельно интенсивный солнечный свет в картине Сарьяна «Улица. Полдень. Константинополь», можно бы сказать, главный «герой» пейзажа. Ликует солнце, но совсем иначе, в «Марте» Левитана. Удивительно свежий и чуть холодный свет в «Портрете Юдина» Нестерова будто аккомпанирует образу ученого с его ясной, пытливой мыслью и собранной, целеустремленной энергией.

Бесконечны нюансы светового построения живописных произведений, которое всегда не просто обозначает время и место действия, но и формирует эмоциональную атмосферу образа, активно участвует в выражении содержания.

От света естественно перейти к главному выразительному средству живописи — к *цвету*.

Цвет — душа живописи, без цвета живописи не существует. Не воспринимая колорита, мы еще не знаем, в сущности, по-настоящему данного произведения. Вот почему всякая однотонная репродукция с картины отнимает у нее основное, что есть в живописи, —цветовое богатство. Цвет — это жизнь живописного искусства.

Но надо предостеречь читателя и от излишнего доверия к цветной репродукции. Даже если воспроизведение в цвете сделано очень хорошо, то и в этом случае перед нами лишь *напоминание* о живописи, но никогда не она сама. Так всегда и нужно смотреть на цветную репродукцию: она только пособие, она позволяет порою представлять себе, как выглядит оригинал, но этого оригинала она никогда не сможет заменить. Вот почему, подчеркнем еще раз, чтобы освоиться с цветом в живописи, нужно обязательно смотреть подлинные произведения, пусть не первоклассные, но доброкачественные. Только тогда можно проникнуть в подлинную поэзию колорита.

Это же обстоятельство затрудняет и нашу беседу. Если по репродукции можно как-то проследить за рисунком, композицией, трактовкой объема, почувствовать даже освещение, то говорить о колорите, имея под рукой лишь воспроизведения, особенно трудно.

Важнейшая функция цвета в живописи — доводить до предела как чувственную убедительность изображения, так и смысловую и эмоциональную выразительность произведения.

Мы воспринимаем мир, все на свете в бесконечном богатстве цвета. Мы не мыслим реальной действительности не «окрашенной». Чем была бы природа, если небо не было бы голубым, не зеленели белоствольные березы, не золотилась спелая рожь, если бы все это было серым! Поэтому живость нашего восприятия изображения во много крат повышается, когда это изображение передает нам цветовое многообразие действительности. Жизнь открывается нам с полотна живописца во всем роскошестве своих красок. Вот почему в иной картине нас может пленить именно острота и тонкость передачи цвета.

Так, даже внутренний, эмоциональный характер человека передан Ренуаром в портрете Самари прежде всего цветом: его живым, переливчатым трепетом, жизнерадостной звучностью, прозрачной чистотой тона. Подобные произведения помогают нам острее схватывать и наслаждаться богатством цвета и в самой реальной действительности.

Мы, конечно, всегда различаем цвет того или иного предмета, мы видим, зеленый он или красный. Но часто живописно ненатренированный глаз ограничивается лишь самой общей констатацией: это — розовое или это — голубое. Живописец иногда в самом неприметном цвете может открыть нам необыкновенную поэзию, настоящие симфонии красок. Если бы мы в жизни увидели Веру Мамонтову такой, какой ее написал Серов, то, может быть, мы не нашли бы в красках этой «картины» ничего особенно привлекательного: много монотонного, белого, розовая кофточка, темно-коричневая мебель. Но художник такой зоркости цветового видения, как Серов, развернул перед нами здесь такие драгоценности, о которых, наверное, мы и не помышляли. Какие сложные оттенки перламутровых, розовых, голубоватых и зеленых тонов открыл он на скучной белой скатерти, как заставил «звучать» румяный бархат кожицы персиков, как засияла зелень за окном по контрасту с глубоким коричневым тоном спинки стула! Как весело звенит розовый цвет кофточки! Как удивительно сочно сочетается он с черным бантом и насыщенно-красным цветком и как в ореоле всей этой весенней радуги тонов чудесно сияет свежее личико девочки — этого воплощения молодого цветения жизни!

Богатство цвета, наблюдаемого в действительности, художник претворяет в целостную гармонию. Такое цветовое единство картины называют ее *колоритом*. Колорит живописного полотна не просто воспроизводит соответствующую натуру, в нем всегда есть своя внутренняя логика, определяющая и выразительный строй произведения.

Каждая картина выдержана в своем особом колористическом «ключе». Мы не случайно пользуемся здесь этим музыкальным термином, так как любое подлинное произведение живописи дает нам некую музыку цвета, воздействие которой может быть менее заметно, но не менее властно, чем воздействие музыки в собственном смысле слова.

Тяжелые, звучные, но будто немного приглушенные аккорды насыщенных, сильных тонов сразу вводят нас в атмосферу тяжких раздумий суриковского Меншикова; светлые созвучия чистых, прозрачных тонов объемлют нас в леонардовской «Мадонне Бенуа» чувством счастья жить; пылающие отсветы красного цвета, будто теснимые холодными зеленоватыми тонами, раскрывают перед нами драматическую «музыку» душевной жизни Стрепетовой не меньше, чем ее взволнованный взгляд и запекшиеся губы. Всюду и везде найдем мы эту чудесную музыку цвета, обладающую необычайной емкостью и гибкостью в передаче человеческих мыслей и чувств.

У колористических построений есть свои законы. О них мы не будем здесь говорить, так как их надо изучать на подлинниках. Укажем, однако, на некоторые важные моменты. Всякий предмет в природе обладает определенной окраской, или, если окраска эта однородна, определенным цветом. Так, лист березы — зеленый, снег — белый, цветок мака — ярко-красный. В живописи такой цвет, присущий данному предмету, называется *локальным* (от латинского «локус» — «место»). Живописцы в некоторые периоды строго придерживались правила писать предметы в соответствии с их локальным цветом, давая обычно этот цвет более темным в тенях и более светлым на свету. «Сикстинская мадонна» Рафаэля в известном смысле может служить для нас примером такой локальной живописи, хотя в этой картине нет и в помине наивной точности в передаче локальных цветов, как у более ранних живописцев. Во всяком случае, в каждом предмете здесь определенно доминирует основной цвет и отдельные цвета друг от друга четко отграничены.

Но ведь в самой действительности в зависимости от освещения или соседствующих предметов локальные тона порою решительно меняются. Один и тот же лист на солнце и в тени будет иметь совсем иной тон. Художники уже давно заметили, что ближе к весне при ярком солнце тени на снегу делаются ярко-голубыми. Такими их и написал Левитан в «Марте».

Не меньшее значение имеет порою соседство предметов с различной окраской. Известно, что лучи света, отбрасываемые от какой-то цветной поверхности, принимают в себя соответствующий оттенок. Это явление *рефлекса* также учитывается живописцами, которые схватывают и эти мимолетные изменения тонов.

Наконец даже если разноокрашенные предметы не отбрасывают друг на друга рефлексов, их соседство определенным образом влияет на цветовую гармонию целого. Если рядом с голубым положить зеленый, он несколько потускнеет, а если оранжевый — начнет звучать особенно интенсивно. Как правило, дополнительные тона спектра * повышают звучание друг друга и дают при определенном сочетании особенно острые, дисгармонические эффекты, что используется художником при создании колористического целого.

---

* То есть красный и зеленый, голубой и оранжевый, фиолетовый и желтый.

В этих условиях локальные цвета перестают играть самодовлеющую роль и цветовое единство строится на общем тоне. Примером может служить «Эсфирь, Аман и Артаксеркс» Рембрандта, вся построенная на общем пронизывающем золотистом оттенке. Такая живописная система обычно именуется *тональной*. Конечно, в реалистическом искусстве тональность не уничтожает значения реального цвета предмета, но цвет обогащается и приобретает особо сложное и тонкое звучание, как это мы видим в «Девочке с персиками» Серова или в «Папе Иннокентии» Веласкеса, целиком построенном на удивительно богатой симфонии различнейших тонов одного красного цвета.

Итак, цвет — источник и живой чувственной убедительности изображения и сложнейшей гаммы эмоций. В красоте колорита прежде всего раскрывается способность живописца одарить нас какими-то новыми духовными ценностями. В остальном с живописью так или иначе могут соперничать другие виды изобразительного искусства, во владении цветом — безраздельная стихия живописи. И эта стихия не просто «украшение», при помощи которого художник «расцвечивает» свой образ. В цвете может быть заключено все: и мысль, и чувство, и реальный мир, и порыв художника. Важно лишь, чтобы все средства живописца, оживотворенные цветом, в нем как бы сосредоточенные, были направлены на раскрытие высокой художественной правды.

Мы рассмотрели главные выразительные средства живописи. Мы видели, что, только вглядываясь в произведение, проникая во все богатства его художественных приемов, мы получаем возможность действительно полно осознать и пережить смысл картины. Только в этом случае усваиваем мы то глубокое содержание, которое несет в себе произведение и для постижения которого не жалко душевного усилия и напряжения разума. Они окупаются сторицей.

Искусство живописи — увлекательный и сложный мир человеческого творчества. Мы говорили читателю о том, что художник огромным напряжением творческих сил осваивает действительность и претворяет ее в своем произведении. На предыдущих страницах было приведено много примеров большого созидательного труда живописца.

Но, может быть, читатель, закрывая эту книгу, придет и еще к одному выводу. Не только живопись — творчество. Творчество и наслаждение живописью. Восприятие искусства не пассивный акт, но деятельность, требующая, в свою очередь, концентрации духовных сил, мысли и чувства.

Говорят, что творческая радость художника, между прочим, заключается в том, что он, овладев своим предметом, испытывает своеобразное чувство гордости: как будто он сам его сделал.

Так вот — нечто подобное должно быть и со зрителем. И он может, созерцая живописную картину, вдруг испытать радость сотворчества, как будто он сам чуть-чуть Рафаэль, капельку Веласкес, немножечко Репин.

Школьные учебники СССР

SHEBA.SPB.RU/SHKOLA